

METRIK

DER

GRIECHISCHEN DRAMATIKER UND LYRIKER

NEBST

DEN BEGLEITENDEN MUSISCHEN KÜNSTEN

VON

A. ROSSBACH UND R. WESTPHAL.

ERSTER THEIL.

GRIECHISCHE RHYTHMIK.



LEIPZIG.

DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER.

1854.

GRIECHISCHE

RHYTHMIK

VON

AUGUST ROSSBACH.



LEIPZIG.
DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER.
1854.

1860, June 25.
Salisbury Fund.
Th 1.12 + 1/8 + Binding Th. 10 =
$1.43

HERRN PROFESSOR THEODOR BERGK.

Als ich vor sieben Jahren ein genaueres Studium der griechischen Metrik begann, war es vorzüglich Ein Gedanke, der mich sehr bewegte, der Gedanke nämlich, den Sie damals ausgesprochen, dass eine jede griechische Strophe ein Kunstwerk im vollen Sinne des Wortes sei, wo Alles auf architectonischer Gliederung beruhe und wo es nicht bloss auf den einzelnen Vers ankomme, sondern vor Allem darauf, wie der Vers zur Totalität der rhythmischen Composition passt. Ich fühlte damals, dass hiermit ein Princip von grosser Tragweite gegeben sei, welches einen weiten Schritt über die jetzigen Ansichten von Strophencomposition hinausgienge. Mochte ich diesen Gedanken nicht selten in den Einzelnheiten der metrischen Untersuchung verlieren oder sogar versucht sein, ihn ganz zurückzudrängen, er machte sich immer von Neuem wieder geltend und — vergönnen Sie mir, dass ich es offen sage — er wurde mir ein Leitstern, der mir die Bahnen wies. Nach angestrengter Forschung über die rhythmische Tradition der Alten und über die metrische Composition der uns noch vorliegenden Strophen, gelangte ich in Gemeinschaft mit

meinem Collegen und Freunde Westphal endlich zu Grundsätzen, die ich im Ganzen als sicher bezeichnen möchte, weil sie nur auf die Uebereinstimmung der rhythmischen Tradition mit den uns erhaltenen Dichterwerken gegründet sind. Die Proben eurhythmischer Composition, die ich Ihnen mittheilte, fanden im Wesentlichen Ihre Beistimmung, und ich glaubte nun, dass es an der Zeit sei, mit der rhythmischen Theorie hervorzutreten. Indem ich jetzt die Schrift vollendet vor mir liegen sehe und im Begriffe bin, sie dem philologischen Publicum zu übergeben, denke ich daran zurück, wie meine Arbeit von Ihnen ausgieng, und durchmesse zugleich den Weg, den ich durchlaufen, und wie ich immer im Hinblick auf Sie gearbeitet habe. Da drängt sich mir der Wunsch auf, dass ich in Ihrem Geiste geforscht und geschrieben haben und dass diese Schrift, die von Anfang an Ihnen gewidmet war, Ihrer nicht unwerth sein möge. Ihr treuer und dankbarer Schüler

Tübingen, im Sommer 1854.

August Rossbach.

Vorwort.

Wir übergeben hier dem philologischen Publicum eine Darstellung der griechischen Rhythmik, der sich eine Metrik der griechischen Dramatiker und Lyriker als zweiter Theil anschliessen wird; ein dritter Theil soll die begleitenden musischen Künste, Harmonik, Organik und Orchestik enthalten. Wenn wir die Rhythmik getrennt von der Metrik behandeln, so sind wir darin den griechischen Theoretikern gefolgt, die beides als selbstständige Disciplinen von einander sonderten. Zugleich haben wir dabei einen practischen Zweck vor Augen. Wir haben nämlich in unserer Metrik nicht bloss eine auf möglichst umfassende Basis gestellte wissenschaftliche Behandlung der melischen Metra zu geben versucht, sondern wollten auch dem Lehrenden und Lernenden ein practisches Hülfsbuch an die Hand geben, wodurch er sich namentlich bei der Lectüre der griechischen Dramatiker über alle ihm zweifelhaften metrischen Fragen wie über die Composition jeder einzelnen Strophe schnell orientiren kann. Die rhythmischen Verhältnisse durften in der Metrik nur kurz angedeutet werden, die ausführliche Darlegung derselben gibt der vorliegende erste Theil.

Aber auch ohne diese Rücksicht wären wir zu einer abgetrennten Behandlung der griechischen Rhythmik genöthigt gewesen. Durch Böckh's unsterbliches Werk über die Metra Pindar's ist der Grundsatz zur allgemeinen Geltung gelangt, dass die Rhythmik die nothwendige Voraussetzung der lyrischen Metrik ist; aber vergebens sieht man sich seit dieser ganzen Zeit nach einer Darstellung der antiken Rhythmik um, und die Kenntniss derselben beschränkt sich im Ganzen noch

immer auf das, was Böckh darüber gesagt hat. Böckh selber hat nicht versucht, die antike Rhythmik in ihrem ganzen Umfange darzustellen, und wesentliche Theorien nicht auf die antike Tradition gebaut; was nach ihm geleistet worden ist, betrifft nur wenige vereinzelte Puncte, und auch diese behandelte man weniger als Selbstzweck, sondern ungleich mehr um für schon vorhandene Ansichten in den Alten einen Stützpunct zu finden; wo man von Böckh abwich, verfiel man nicht selten in Irrthümer, während doch der richtige Weg gewiesen und angebahnt war. Es konnte nicht fehlen, dass manche richtige Bemerkungen gemacht wurden, allein sie betrafen meist das Unwesentliche und blieben unfruchtbar, weil sie nicht im Zusammenhange des Ganzen standen. Die hauptsächlichsten Abschnitte der antiken Rhythmik, aus denen das meiste Licht für die Metrik gehofft werden durfte, sind kaum berührt, geschweige denn in ihrer Bedeutung erkannt. Im Allgemeinen haben es jedoch alle Einsichtigen anerkannt, dass eine sichere Grundlegung der griechischen Rhythmik nur von einer umfassenden Darstellung des antiken Systemes erwartet werden konnte. Wo man mit Vernachlässigung der Tradition von modernem Standpuncte dem griechischen Metrum einen Rhythmus zu geben versuchte, ist man fast immer in unphilologischen Dilettantismus verfallen oder höchstens zu sehr unsicheren Theorien gekommen.

Wir haben es zum ersten Male versucht, das antike System der Rhythmik in seinem ganzen Umfange darzustellen, und glauben zugleich hiermit den Beweis geliefert zu haben, dass hierzu bei aller Kargheit der Quellen noch Stoff genug vorhanden ist, wenn man ihn richtig zu gebrauchen versteht. Wer freilich der Ansicht ist, dass man die alten Rhythmiker nur zu lesen und ihre Angaben nur einzuregistriren brauche, wird bald erfahren, dass sein Bemühen völlig erfolglos ist, und an der Möglichkeit einer Darstellung verzweifeln. Jeder Satz der Rhythmiker ist eine mathematische Aufgabe, die aufgelöst werden muss und ihre Auflösung nur in dem Verständnis der übrigen Sätze findet. Angesichts der vollendeten Arbeit müssen wir uns gestehen, dass die Darstellung der antiken Rhythmik eine der schwierigsten Auf-

gaben ist, die an den Philologen gestellt werden können. Wer mit vorgefassten Theorien an die Alten herantritt und nur eigne der modernen Musik entnommene Gedanken wiederzufinden hofft, für den bleiben sie ein verschlossenes Gebiet; es ist nöthig, den Alten völlig zu folgen, immer bereit zu sein, die eigne Ansicht aufzugeben, kein Opfer und keine Mühe zu scheuen, um in dunkle und unscheinbare Definitionen einzudringen; es ist ferner nöthig, sich in die ungewohnte Sprache hineinzuleben, sich erst den Sprachgebrauch durch fortwährende Vergleichung festzustellen und die antike Terminologie sich zu geläufiger Fingerfertigkeit zu bringen, ehe man mit den alten Begriffen zu operiren versteht. Bei fortgesetzter Forschung reiht sich jedoch eines an das andere, und man bewundert häufig die Consequenz des alten Systems, in welchem mit einfachen Sätzen oft sehr viel gesagt wird. Unsere Combinationen sind überall auf die Sätze der Alten selbst gestützt; mit strengster Unterwerfung unter das Gegebene haben wir die Anschauungen der modernen Musik ausgeschlossen und der Erfolg hat uns immer gezeigt, dass wir in der That derselben nicht bedurften. Es lehrt zwar kein antiker Rhythmiker die Messung der einzelnen Metra, allein man braucht nur die Gesetze über Ausdehnung und Gliederung der Reihen und über die verschiedenen Zeiten in der ganzen Strenge, wie sie uns überliefert sind, auf die vorliegenden Metra anzuwenden, um die rhythmische Messung zu erkennen.

Erst nach mehrmaliger, nicht selten vielmaliger Ueberarbeitung ist es uns gelungen, unserer Darstellung die gedrängte Kürze und Uebersichtlichkeit zu geben, die wir anstrebten. Hätten wir den analytischen Gang, den unsere Untersuchung genommen, vorlegen wollen, so würde die Schrift zu einem dickleibigen Bande angeschwollen sein. Polemik ist, von einigen sehr wesentlichen Puncten abgesehen, ausgeschlossen worden, was uns hoffentlich ein jeder Einsichtige danken wird: durch die Restauration des ganzen Systemes beseitigten sich von selbst viele Controversen und Irrthümer, die keiner Erwähnung bedürfen und kein Recht auf Existenz haben, weil sie aus blossen Hypothesen hervor-

giengen, während doch die Thatsachen vorlagen, oder weil sie auf einer mangelhaften Kenntnis einzelner Puncte beruhten, die nur in Verbindung mit dem Ganzen verstanden werden konnten. Das von andern richtig erkannte ist gewissenhaft benutzt und angeführt worden, aber nur Böckh's gediegene Forschungen haben eine durchgängige Berücksichtigung finden können.

Soviel im Allgemeinen über Standpunct und Methode unserer Arbeit. Wenn ich bisher im Plural geredet habe, so hat dies seinen guten Grund. Die vorliegende Bearbeitung der griechischen Rhythmik ist in steter wissenschaftlicher Gemeinschaft mit meinem Collegen und Freunde Westphal entstanden, und selbst wenn ich wollte, könnte ich nicht mehr die zahlreichen einzelnen Puncte angeben, wo er fördernd und anregend in meine Arbeit eingriff. Vor allem aber gebührt ihm die Wiederherstellung der Aristoxeneischen Scala der μεγέϑη, die für die ganze Rhythmik von tiefgreifender Wirkung ist. Welch grosser Gewinn aus diesem steten Verkehre für die Schrift hervorgegangen ist, wird derjenige richtig zu würdigen wissen, der die Schwierigkeit der Arbeit kennt.

Kürzlich möge noch der Vorarbeiten, die ich vorgefunden, gedacht werden. Als G. Hermann gegen Ende des vorigen Jahrhunderts das erste System der Metrik aufstellte, setzte er die Identität von Metrum und Rhythmus schlechthin voraus und war um die rhythmischen Verhältnisse der einzelnen Metra unbekümmert. Er kannte nur die Metriker und ignorirte die Rhythmiker völlig, ja sie scheinen ihm anfangs fast unbekannt geblieben zu sein, wie daraus hervorgeht, dass er Thatsachen, von denen die Alten genaue Nachricht geben, wie z. B. die Pausen, völlig ableugnete. Voss und Apel waren die ersten, welche daran dachten, den griechischen Versen einen Rhythmus zu geben, der ihnen von früheren Musikern, wie Forkel, abgesprochen war. Freilich gaben sie ihnen nicht den antiken, sondern nur einen modernen Rhythmus; sie rhythmisirten die griechischen und römischen Gedichte, wie ein heutiger Componist seinen modernen Text, ja sie dachten nicht einmal daran, dass die griechische Rhythmik von der modernen verschieden sein könnte, obgleich

doch auch die moderne Rhythmik in den letzten drei Jahrhunderten bedeutende Veränderungen erfahren hat. Für die aus gleichen Füssen bestehenden Verse ergab sich der Rhythmus von selbst; wie aber bei ungleichen Versfüssen? das war die Frage. Voss gab dem dreizeitigen Fusse, wenn er mit einem vierzeitigen verbunden war, eine vierzeitige Messung, der jambische Trimeter lautet bei ihm



So kann man zwar singen, aber nicht recitiren, und Voss selber hat sicherlich anders gelesen. Diese Messung blieb ohne Nachahmung, und erst in neuester Zeit hat sie Meissner im Philologus 1850 S. 95 ff. wieder geltend zu machen versucht. Er misst

Πολλὰ τὰ δεινὰ κοὐδὲν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει



So können wir singen, wenn wir ein antikes Gedicht melodisiren wollen, aber die Alten weisen ausdrücklich einen solchen Rhythmus ab. Aristoxenus ist doch wohl ein guter Gewährsmann für die Musik der Griechen, und Aristoxenus sagt mit klaren Worten: *ὁ τοῦ τριπλασίου λόγος* | ♩. ♪ | *οὐκ ἔρρυθμός ἐστιν.* Die Griechen hielten sich an die sprachliche Prosodie, und der Gegensatz der dreizeitigen und einzeitigen Silben innerhalb desselben Tactes, der beim declamatorischen Vortrage auch uns unrhythmisch scheinen würde, war es bei den Griechen auch im Gesange. Den päonischen Tact will Meissner völlig aus der griechischen Rhythmik verbannen, obwohl ihn die moderne Musik nicht bloss im Volksliede, sondern auch in der Oper zulässt; die Griechen erkennen ihn nicht bloss an als das dritte Rhythmengeschlecht, sondern geben auch über sein Verhältnis zu den übrigen die genausten und feinsten Bestimmungen: so vermochten sie im päonischen Tacte 25 Moren als ein Tactganzes zu vernehmen, während sie im Zweiviertel-Tacte, womit Meissner den päonischen identificiren will, nicht mehr als 16 oder 20 Moren

zu einem Ganzen vereinigen konnten. Die Triolenform, welche Meissner den Griechen vindicirt, ist nur eine ungewöhnliche Schreibart für eine geläufigere Form. Seine Messung des Creticus

$\frac{2}{4}$

ist dieselbe wie

$\frac{6}{8}$

Wenn ferner Meissner den Dochmius misst

⏑ – – ⏑ – ⏑ – – ⏑ –

$\frac{4}{4}$

so ist dies nur eine andere Form für

$\frac{12}{8}$

oder nach der Bezeichnung der griechischen Musiker: *ῥυθμ. δωδεκάσημος διπλάσιος*

⏑ ∟́ – ⏑ ∟ ⊼ | ⏑ ∟ – ⏑ ∟ ⊼|.

Apel setzte sich zu „der philologischen oder gelehrten“ Behandlungsweise der Metrik, wie sie Hermann mit bewunderungswürdigem Erfolge eingeschlagen hatte, in einen ohne Rückhalt ausgesprochenen Gegensatz und construirte seine Metrik nur nach modernen Principien, die auf deutsche, griechische und alle mögliche Poesie gleiche Anwendung finden sollten. Die rhythmische Tradition der Griechen, von der er kaum die oberflächlichste Kenntnis besass, hielt er für Thorheit und Unverstand; alle Angaben derselben, die nicht zu den gewöhnlichen Formen der heutigen Musik passten, wie das *γένος παιωνικὸν*, die *γένη ἄλογα*, wurden von ihm schlechthin abgeleugnet. Wo er ausnahmsweise eine alte Stelle herbeizog, zeigte er meist, dass er das Uebrige nicht kannte. Apel nimmt für die griechischen Metra fünf verschiedene Tacte an, den $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$ und $\frac{9}{8}$ Tact. Er benennt sie

Grades Metrum (spondeisches)	Ungrades Metrum: leichtes	Ungrades Metrum: schweres
♩ ♩	♩ ♪	♩ ♩ ♩
♪♪ ♪♪	♪♪ ♪	♪♪ ♪♪ ♪♪
	♪. 𝅘𝅥𝅯♪	

Gemischtes Metrum (dipodisch)	Tripodisches Metrum (molossisch-tribrachisch, neunzeitig)
♩. ♩.	♩. ♩. ♩.
♩ ♪ ♩ ♪	u. s. w.
♪♪ ♪ ♪♪ ♪	
♪. 𝅘𝅥𝅯♪ ♪. 𝅘𝅥𝅯♪	

Hierzu fügt er noch Tacte mit Triolenform, „das gemengte Metrum". Eine jede griechische Strophe, so meint er, bewahrt durchgehends einen dieser Tacte, die verschiedenen Formen desselben Tactes können beliebig mit einander wechseln. Um die antiken Metra den Tacten anzupassen, wurden sie in der wunderlichsten Weise zerhackt und bis zur völligen Unkenntlichkeit entstellt; Apel's Messungen der dorischen und alcäischen Strophe, die wir § 3. 45 angeführt, gehören noch zu den erträglichsten. Die von ihm statuirten Tacte kommen allerdings in der griechischen Rhythmik vor, aber sie sind nur ein karger Nothbehelf, wenn man den grossen Reichthum der griechischen Tacte dagegen hält. Wir haben § 26, A. eine Uebersicht derselben nach der Terminologie und Gliederung der antiken Rhythmik gegeben, und es ist leicht dafür eine moderne Bezeichnung zu finden. Was die Griechen *πούς* nennen, ist unser Tact, vom 3zeitigen bis zum 25zeitigen, ihr *γένος* unser Tactgeschlecht. Fassen wir den *χρόνος πρῶτος* als Achtel, so ergeben sich für die griechische Rhythmik folgende Tacte:

I. Grades Tactgeschlecht

$\frac{2}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{2}{2}$ (*σπονδ. διπλ.*), $\frac{4}{4}$, $\frac{10}{8}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{16}{8}$.

II. Dreigliedriges Tactgeschlecht

$\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{3}{2}$ (σημαντ.), $\frac{12}{8}$, $\frac{15}{8}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{18}{8}$.

III. Fünfgliedriges Tactgeschlecht

$\frac{5}{8}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{15}{8}$, $\frac{20}{8}$, $\frac{25}{8}$.

Von allen diesen Tacten kennt Apel nur die zwei ersten graden und die drei ersten dreigliedrigen Tacte und muss schon deswegen selbst von den ihm bekannten eine falsche Anwendung machen. Die Lehre von den *μεταβολαὶ*, die bei allen Rhythmikern vorkommt, war ihm unbekannt; was er darüber in der Vorrede des 2ten Theils p. XXV und XXVI vorbringt, beruht auf den ärgsten Misverständnissen der alten Quellen. Der einzige Punct, in welchem Apel das Richtige getroffen hat, ist sein flüchtiger Dactylus, zugleich der Einzige, wo er gegen sein sonstiges Princip auf die Angaben der Alten einige Rücksicht genommen hat. Aber dieser Punct verschwindet wieder unter der wüsten Masse der Hariolationen und Hypothesen, und es lässt sich auch hierauf anwenden, was ein berühmter durch die besonnene Gründlichkeit seiner Methode ausgezeichneter Philolog bei einer anderen Gelegenheit von Apel sagte, dass hier die blinde Henne ein gutes Korn gefunden habe. Ferner muss noch erwähnt werden, dass Apel's Auffassung des unter Trochäen und Jamben gemischten Spondeus



sforz *sforz*

sich einigermassen den Angaben der Alten annähert. Apel sah hier ein *sforzato* oder besser ein *marcato*, und hierin ist insofern etwas Richtiges enthalten, als die grössere Intension des schlechten Tacttheiles zugleich eine etwas längere Dauer in sich schliesst und so der Tact dem *χορεῖος ἄλογος* entspricht. Wir konnten aber hierauf um so weniger Rücksicht nehmen, als Apel das *γένος ἄλογον* bei den Griechen überhaupt ableugnet. Apel besass nicht die philologischen Mittel, um für die griechische Metrik und Rhythmik Erspriessliches leisten zu können, seine Metrik ist das Werk eines geistreichen Dilettanten, der sich in widerwärtigem Hochmuthe gegen den Meister der Wissenschaft, G. Hermann, erhob.

Das Licht des Geistes ohne den Reflex einer reichen Objectivität, ohne die treue Hingabe an den Stoff und an die Vergangenheit ist nur ein heller Schein auf dunkler Tiefe, der blenden kann, aber nicht leuchtet. Die wissenschaftliche Bearbeitung der Rhythmik und Metrik hat daher mit Apel nichts zu schaffen und kann in seinem Thun und Treiben nur ein Warnungsbeispiel sehen.

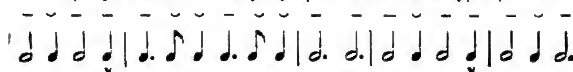
Voss und Apel bleibt das Verdienst, dass sie anregend gewirkt und auf die Lücken des Hermann'schen Systemes aufmerksam gemacht haben. Der erste aber, welcher mit umfassendem und zugleich besonnenem Geiste, mit gründlicher Gelehrsamkeit und wissenschaftlicher Methode Rhythmik und Metrik vereinigte und hiermit weit über den Hermann'schen Standpunct hinaus eine neue Epoche der metrischen Wissenschaft begründete, war Böckh. Seine Forschungen sind auf diesem Gebiete die einzigen, und die Art seiner Untersuchungen ein bleibendes Vorbild. Böckh's sicherer, überall auf historische Betrachtung gerichteter Blick erkannte zuerst, dass die rhythmische Tradition der Alten nicht ein leeres Theorem späterer Grammatiker sei, sondern aus guter alter Zeit herstamme, wo die musische Kunst noch unmittelbar im Leben stand, und hiermit hatte er den Gedanken ausgesprochen, welcher für immer maassgebend bleiben muss. Warum Böckh nur wenige Puncte der rhythmischen Tradition behandelte und die wichtigsten oft nur andeutete, davon die Gründe anzugeben, sind wir nicht befugt; es ist genug, dass Alles das, was er berücksichtigte, stets negative oder positive Bedeutung hatte und zu erneuter Forschung anregte. Im Ganzen stand aber auch Böckh noch zu sehr unter dem Einflusse der modernen Theorien über die absolute Tactgleichheit im griechischen Melos, und dies hinderte ihn, sich bei der Messung der Zeiten genau an die Angaben der Alten zu halten, wie auch grade die *μεταβολὴ ῥυθμῶν* von ihm unberührt blieb. Die Gründe, weshalb wir von der Böckh'schen Messung und dem darauf gebauten Systeme der *χρόνοι* abweichen, haben wir ausführlich dargelegt. In dem literarischen Verkehre, der zwischen den beiden grossen Meistern der metrischen Wissenschaft statt fand, sind hier und da einige Puncte

berührt worden, welche negativ oder positiv von grosser Bedeutung waren, namentlich aber machte sich der Gedanke geltend, dass es an einer durchgreifenden Darstellung des antiken Systemes der Rhythmik noch mangelte. Es war ein merkwürdiges Geständnis, mit welchem der geniale Begründer der Metrik seine metrischen Arbeiten beschloss: *metricam artem nondum satis explanatam esse, rhythmicam vero totam in tenebris jacere.* Von Böckh angeregt hatte Hermann später die Rhythmiker sehr eifrig studirt, und einzelne Bemerkungen von ihm zeigen, wie viel er auch hier vermocht haben würde, wenn er ihnen früher seine Aufmerksamkeit zugewandt hätte.

Gegen die rhythmischen Ansichten Böckh's erhob sich Feussner, der in allen wesentlichen Puncten auf Apel's Standpunct zurückgieng und diesen durch philologische Methode zu rechtfertigen versuchte. In seiner Abhandlung *de metrorum et melorum discrimine* wollte er das Apel'sche Postulat absoluter Tactgleichheit aus den Alten selbst erweisen und brachte hierfür die Stellen zusammen, die irgend wie für diese Ansicht sprechen konnten; aber er begnügte sich damit, nur den allgemeinen Gedanken der Tactgleichheit durch antike Zeugnisse festzustellen, auf die damit im nächsten Zusammenhange stehenden Abschnitte über die *μεταβολή*, auf die Messung der einzelnen Verse und das System der *χρόνοι* gieng er nicht weiter ein, er wollte eben weiter nichts beweisen, als dass antiker und moderner Tact völlig identisch sei. Dass bei so weit auseinander liegenden Zeiten der griechische und moderne Tact verschiedene Eigenthümlichkeiten habe, dass in der modernen Musik selbst die Tactverhältnisse sich im Laufe der Jahrhunderte verändert haben, darum war er völlig unbekümmert. In den Beilagen zu seiner verdienstlichen Ausgabe des Aristoxenus behandelte er von Neuem die Tactgleichheit, vorzüglich aber die Lehre der Alten von der Tacterweiterung, in der er ebenfalls die völlige Uebereinstimmung antiker und moderner Rhythmik nachzuweisen strebte. Wir haben hierüber § 13 ausführlich gesprochen. Feussner gieng überall von bestimmten Ansichten aus, die er bei den Alten wiederfinden wollte. Immerhin aber gieng er doch überall

auf die Tradition zurück und suchte für seine Postulate wichtiges Material zu sammeln, das im Voraus den Reichthum des vorhandenen aber noch unbenutzten Stoffes beurkunden konnte. Nur zweimal gab er eine Probe seiner Messung, an den Jonici und an der dorischen Strophe. In den Jonici folgte er der Theorie Apel's, von welcher schon Böckh gesagt hatte: *inde universam Apelii doctrinam ut desperatam prorsus relinquere coepi.* Auch in der Messung der dorischen Strophe nähert er sich Apel an:

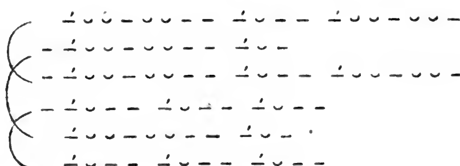
Ἀτρεκὴς Ἑλλανοδίκας γλεφάρων Αἰτωλὸς ἀνὴρ ὑψόθεν



Der modernen Tactfolge zu Liebe wird hier die dactylische Tripodie, das characteristische Element der dorischen Strophe überhaupt, in zwei Reihen zerschnitten, und angenommen, dass der auslautende Spondeus zwei Dactylen gleich ist. Hier tritt wieder der unheilvolle Conflict zwischen metrischer und rhythmischer Reihe ein, an welcher die Apel'sche Metrik krankt, und die einfachen typischen und stätigen Bestandtheile der dorischen Strophe werden gegen alle metrischen Gesetze zerstückelt. Freilich geht diese Ansicht von der richtigen Voraussetzung aus, dass in der Strophe eine bestimmte rhythmische Ordnung, eine Eurhythmie sein müsse, aber sie fehlt darin, dass sie beliebig die modernen Tactformen auf die dorische Strophe überträgt und keine Ahnung davon hat, wie ungleich reicher die Tactgruppirung grade bei Pindar ist und welche schöne Harmonie von Metrik und Rhythmik, welche genaue Uebereinstimmung von metrischer und rhythmischer Reihe statt findet. Die eurhythmische Anordnung von Olymp. 3 ist vielmehr folgende:

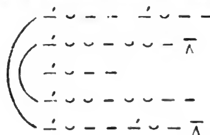
Στρ. α′.

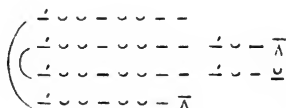
I. 1 *Τυνδαρίδαις τε φιλοξείνοις ἁδεῖν καλλιπλοκάμῳ θ' Ἑλένᾳ*
2 *κλεινὰν Ἀκράγαντα γεραίρων εὔχομαι,*
3 *Θήρωνος Ὀλυμπιονίκαν ὕμνον ὀρθώσαις, ἀκαμαντοπόδων*
II. 4 *ἵππων ἄωτον. Μοῖσα δ' οὕτω τοι παρέστα*
μοι νεοσίγαλον εὑρόντι τρόπον
5 *Δωρίῳ φωνὰν ἐναρμόξαι πεδίλῳ.*



Ἐπῳδ. α'.

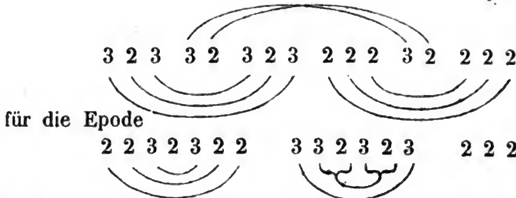
I. 1 *ᾧ τινι, κραίνων ἐφετμὰς*
Ἡρακλέος προτέρας,
2 *ἀτρεκὴς Ἑλ-*
λανοδίκας γλεφάρων Αἰ-
τωλὸς ἀνὴρ ὑψόθεν
II. 3 *ἀμφὶ κόμαισι βάλῃ γλαυ-*
κόχροα κόσμον ἐλαίας· τάν ποτε
4 *Ἴστρου ἀπὸ σκιαρᾶν παγᾶν ἔνεικεν*
Ἀμφιτρυωνιάδας,
ἐπῳδικὸν 5 *μνᾶμα τῶν Οὐλυμπίᾳ κάλλιστον ἄθλων.*



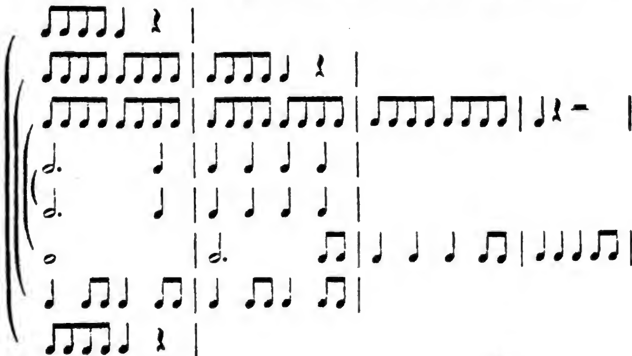


ἐπῳδικὸν –́ ⏑ – – –́ ⏑ – – –́ ⏑ – –

Durchgängig dipodische Messung kann weder in der Strophe noch in der Epode angenommen werden, es wechselt vielmehr dipodische und tripodische Gruppirung der Tacte in völliger Uebereinstimmung mit dem Metrum. Dieser Wechsel ist aber nicht willkührlich, sondern wie wir es in der Abtheilung nach Reihen angedeutet, beruht er auf einem bewussten künstlerischen Parallelismus der Glieder, die sich in bestimmter Folge gegenseitig bedingen und zu eurhythmischen Perioden vereinigen. Bezeichnen wir die Tripodie durch 3, die Dipodie durch 2, so ist das rhythmische Schema für die Strophe



So besteht die genaueste Uebereinstimmung der Rhythmik und Metrik, die metrische Reihe ist auch die rhythmische, und es findet zugleich eine kunstreiche Eurythmie statt. Bei dieser Anordnung bedürfen wir nicht eines einzigen rhythmischen Gesetzes, das uns nicht von den Alten selbst überliefert wäre. Die Messung der Silben ist für das ganze Epinikion die gewöhnliche metrische von 1 und 2 Moren, wozu der *χρόνος ἄλογος* von 1½ Moren in den *ἐπίτροχοι* der Dipodien hinzutritt. Zwei Dipodien oder eine Dipodie und Tripodie können sich zu einer Tetrapodie oder Pentapodie als einer rhythmischen Einheit zusammenschliessen. Eine ganz unrichtige Ansicht ist es, wenn man meint, dass die moderne Musik nur die Aufeinanderfolge gleicher Tactgruppen kenne. Gewöhnlich fügen sich freilich Gruppen von je 4 oder je 2 Tacten aneinander, aber fast jedes Musikstück der klassischen Meister bietet auch kunstreichere rhythmische Bildungen mit einem verschlungenen Periodenbau dar. Wir erinnern an den Anfang von Figaro, wo die rhythmische Anordnung folgende ist:



Monopodien, Dipodien, Tetrapodien (wenn wir uns dieser Bezeichnung bedienen wollen) wechseln hier mit einander ab *), aber wer möchte die schöne Concinnität in diesem Wechsel verkennen? Wer möchte die kunstreiche Anordnung der Rhythmen, wie sie der Mozart'sche Genius in dieser achtzehntactigen Periode geschaffen, so verunstalten, dass er sie in gleiche Gruppen von je 2 oder 3 Tacten zerlegen wollte? So verfährt man aber, wenn man auf die noch kunstreicher angeordneten Pindarischen Strophen unsern gewöhnlichen Marsch- und Walzerrhythmus von gleichen Gliedern übertragen will und die durch das Metrum sicher gegebenen Reihen der dorischen Strophe zerschneidet. Die Griechen waren in ihren rhythmischen Bildungen noch weit reicher als die Modernen, weil der Rhythmus über Melodie und Harmonie das Uebergewicht hatte und durch die Orchestik unterstützt wurde.

Wir kehren nach dieser Digression zu der bisherigen Bearbeitung der griechischen Rhythmik zurück. Nach Feussner hat Cäsar schätzbare Beiträge für die antike Rhythmik geliefert, besonders in der Recension von Feussner's Aristoxenus (Zeitschr. f. Alterthumsw. 1841 No. 1) und durch die Herausgabe der Prolambanomena des Psellus (Rhein. Mus. 1842 S. 620). Seiner Auffassung der antiken Terminologie von *χρόνος ἀσύνθετος* und *σύνθετος*, die er gegen Feussner geltend macht, müssen wir völlig beistimmen, was S. 35 Anm. 7 nicht hätte unerwähnt bleiben sollen. Dagegen halten wir Böckh's Ansicht über die Stelle des Aristides vom *ἰαμβοειδὴς* und *τροχοειδὴς* im Wesentlichen für richtig und können hier nicht mit Cäsar eine Interpolation annehmen. Die *ῥυθμοὶ μικτοὶ* machen nämlich den natürlichen Schluss in der Reihe des Aristides (cf. Aristid. p. 39 *ἁπλοῖ, σύνθετοι, μικτοὶ*), die Worte *ἕτεροι μικτοὶ* beziehen sich auf das vorhergehende *μιγνυμένων δὴ τῶν γενῶν τούτων*, und da unter den *μικτοὶ* der

*) Eine jede Reihe der hier gegebenen Abtheilung, wovon der Anfang jedesmal beim Vortrage stärker accentuirt wird, entspricht der rhythmischen Reihe oder dem *ῥυθμὸς* im Sinne der Alten (Monopodie, Dipodie, Tetrapodie). Die ganze Periode ist eine palinodische. Weiter darf hier aber der Vergleich mit der antiken Rhythmik nicht geführt werden.

δάκτυλος κατὰ χορεῖον τὸν ἰαμβοειδῆ und τροχοειδῆ genannt ist mit dem Zusatze: ἀπὸ τῶν προειρημένων ποδῶν τὰς ὀνομασίας ἔχουσιν, so folgt daraus, dass Aristides im Vorausgehenden von dem ἰαμβοειδὴς und τροχοειδὴς gesprochen haben muss, wie es in der handschriftlichen Ueberlieferung der Fall ist. Eine andere von Cäsar behandelte Stelle ist in dem Anhange von uns besprochen.

Von tiefgreifender Bedeutung war uns Bellermann's sehr verdienstliche Herausgabe des bis dahin noch nicht edirten Anonymus. Es sind zwar nur wenige Zeilen, die sich in dem Syngramma des Anonymus auf Rhythmik beziehen, aber sie enthalten grade das, worüber die bis dahin bekannten Quellen keinen sicheren Aufschluss gaben, nämlich ein vollständiges Verzeichnis der rationalen χρόνοι und der Pausen mit sammt der antiken Bezeichnung, so dass hiermit dem Streite über die dreizeitige Silbe u. s. w. für immer ein Ende gemacht ist. Wir haben uns daher hier aller Polemik und aller Deductionen enthalten können. Wer längere χρόνοι und Pausen annehmen will, mag zusehen, wie er dies rechtfertigen kann. Jenes von dem Anonymus erhaltene System bis zum fünfzeitigen χρόνος und bis zur vierzeitigen Pause reicht für die Strophencomposition vollkommen aus und steuert zugleich aller der Willkühr, die bisher statt gefunden hat. Ebenso ist uns Bellermann's treffliche, nach neuen handschriftlichen Collationen unternommene Bearbeitung der Hymnen des Dionysius und Mesomedes durch die Notirung auch für die Rhythmik wichtig gewesen. Im übrigen konnten uns die Bearbeitungen der griechischen Harmonik für diesen ersten Theil wenig förderlich sein, da die Rhythmik ausserhalb ihres Gebietes liegt.

Ueber Umfang und Methode der vorliegenden Arbeit sind schon oben die nöthigen Andeutungen gegeben. Die Schriften der Musiker, Metriker und Grammatiker sind nur der eine Theil der Quellen, die hier in Betracht kommen, der andere Theil besteht in den erhaltenen Dichterwerken selbst: darauf, dass beide in Uebereinstimmung gesetzt werden, dass die Angaben der Alten auf die Dichter Anwendung finden, beruht der letzte Endzweck der griechischen Rhythmik. Wir

haben der historischen Tradition, wo sie positive Thatsachen bringt, stets Glauben geschenkt. Wo wir versucht waren, ihre Angaben in Zweifel zu ziehen, da mussten wir bei fortgesetzter Forschung selbst eingestehen, dass wir damals noch nicht zum richtigen Verständnisse gekommen waren. Wo uns aber in manchen Fragen die Alten verlassen, da ist doch meistens hinreichendes Material vorhanden, das, zu vorsichtigen Combinationen benutzt, das Problem lösen kann. In einigen Fällen haben wir uns der letzten Entscheidung enthalten, wie bei dem Dilemma von *χρόνος κενὸς* oder *παρεκτεταμένος*. Es lagen uns zwar Gesichtspuncte genug vor, aus denen sich hier ein System construiren liess; doch ob wir die antiken Gesetze getroffen hätten, war zu fraglich, als dass wir damit hätten hervortreten mögen. Versende, Interpunction und Wortbrechung sind wenigstens nicht die einzigen Normen, wonach jenes Dilemma zu entscheiden ist. Wer die Discrepanz der bisherigen Ansichten über Rhythmik kennt, wird uns unsere Enthaltsamkeit zu danken wissen. Die rhythmische Tradition hat eine ungleich grössere Bedeutung, als die metrische und grammatische; ohne sie würde eine griechische Rhythmik niemals möglich sein, weil die rhythmischen Gesetze keineswegs schon durch die erhaltenen Dichterwerke selbst gegeben sind. Eine Grammatik und Metrik ist ohne die alte Tradition ungleich eher möglich als eine Rhythmik, wenn auch der immer ein schlechter Grammatiker uud Metriker bleibt, der die Tradition und die darin enthaltenen Thatsachen nicht benutzen wollte.

Die Angaben der Rhythmiker haben uns bis an das Ende unserer Schrift begleitet, bis zu der *μεταβολὴ* der *μεγέθη*. Ueber die Kunst, welche in diesem Reihenwechsel statt findet, ist uns von den Rhythmikern ebenso wenig überliefert, wie über die Anwendung der *μεταβολὴ κατ' ἀλογίαν* und *κατὰ γένος*, allein sie ergibt sich aus den erhaltenen Dichterwerken und den Berichten der Metriker von analogen Verhältnissen auf dem Gebiete der Metrik. Die Rhythmiker gaben überhaupt nur die Grundsätze und überliessen deren Anwendung dem practischen Unterrichte, welcher der Theorie stets zur Seite gieng. Hierauf beruht die Eintheilung ihres

Systemes in θεωρητικὸν und παιδευτικόν; nur das erstere war ausführlicher in den rhythmischen Pragmateien dargestellt. Wenn wir sehr kunstreiche Beispiele für den eurhythmischen Wechsel der μεγέθη ausgewählt haben, so geschah dies, um die Kunst in ihrer Vollendung und in der strengen Regelmässigkeit ihrer Formen zu zeigen, welche jeden Gedanken an Zufälligkeit ausschliesst. Die specielle Darstellung der eurhythmischen Kunst nach den einzelnen Schriftstellern hängt zu sehr mit der Metrik zusammen, als dass sie in der vorliegenden Schrift hätte erschöpfend behandelt werden können, und es mussten daher manche Einzelnheiten der Metrik vorbehalten bleiben. Die Eurhythmie ist der nach den Gesetzen der Kunst angeordnete Wechsel der Reihen; die Bedeutung des Verses, wie sie Böckh gefunden, bleibt dabei in ihrer vollen Berechtigung, der Vers ist das wichtigste Regulativ für die Erkenntnis der eurhythmischen Composition. Die Erörterung zweier Stellen, die den Text des Buches zu sehr unterbrochen hätte, gibt der Anhang. Ueber die Stelle des Aristides von den χρόνοι ἁπλοῖ und πολλαπλοῖ werde ich meine Ansicht an einem andern Orte darlegen. Schliesslich sage ich Herrn Dr. Rudolph in Leipzig für seine sorgfältige und genaue Correctur dieser Schrift meinen Dank.

INHALT.

Einleitung.

Erster Abschnitt.

Die Rhythmengeschlechter und errhythmischen Zeiten.

Zweiter Abschnitt.

Die rhythmische Reihe.

Dritter Abschnitt.

Die einfachen Reihen (*ῥυθμοὶ ἁπλοῖ*).

Vierter Abschnitt.

Die zusammengesetzten Reihen (*ῥυθμοὶ σύνθετοι*).

Fünfter Abschnitt.

Agoge, Metabole, Rhythmopöie.

Anhang.

Einleitung.

§ 1.

Das System der musischen Künste
nach Aristoxenus.

Die musische Kunst wurde in der klassischen Zeit der griechischen Poesie durch unmittelbare Tradition fortgepflanzt. Schon von den älteren grossen Meistern, an welche sich die Entwicklung der Lyrik anknüpft, sind uns Namen der Schüler erhalten. So unterwies Terpander den Kepion, Olympus den Krates, wie späterhin Lasos den Pindar, Lampros den Sophokles[1]), und wäre uns mehr erhalten, so würden sich auch auf diesem Gebiete die Kunstschulen bestimmter unterscheiden lassen. Durch den Unterricht entwickelte sich von selbst eine Technik, die darauf ausgieng, Grundsätze und Regeln festzustellen. So lange jedoch die Poesie noch in ihrer Blüthe stand, konnte die Technik noch nicht zur wissenschaftlichen Theorie gedeihen, da der productive Geist stets der Wissenschaft vorauseilte und sein Wissen und Denken in immer neuen Schöpfungen ergoss; noch viel weniger konnte davon die Rede sein, die Theorie in zusammenhängenden ausführlichen Schriften darzulegen. Man hatte überall den practischen Zweck im Auge, selbst das philosophische Interesse, welches sich frühzeitig der einzelnen musischen Disciplinen bemächtigte, gieng stets mehr darauf aus, durch Erkenntnis des Vorhandenen Neues zu finden, als das schon Vorhandene in wissenschaftlichen Abschluss zu bringen. Von diesem Standpuncte aus haben wir die früheren schriftstellerischen Versuche

1) Plutarch. de mus. 6. 7 Hutt. Vit.' Pind. Athen. 1, p. 21 f. Schweigh. . Suid. s. v. Σαπφώ. Plat. rep. 3, p. 400.

auf diesem Gebiete aufzufassen. Die Reihe der musischen Schriftsteller wird mit Lasos von Hermione, dem Dithyrambiker, eröffnet; ihm folgt eine grosse Zahl anderer Namen, die Familie der Epigonoi, Eratokles, Agenor, Damon[2]). Wie weit die Theorie von ihnen ausgebildet war, darüber können wir uns aus Aristoxenus ein ziemlich deutliches Bild machen. Sie hoben insgesammt nur einzelne besonders schwierige Puncte hervor und dachten nicht daran, das vorhandene Material vom wissenschaftlichen Interesse aus zu bearbeiten. So hatten sie alle von den drei Tongeschlechtern nur das enharmonische behandelt, weil dies das schwierigste war und eine grosse Sorgfalt in der Ausführung verlangte: das bekanntere diatonische und chromatische hatten sie unberücksichtigt gelassen[3]). Noch weniger umfassend mögen sie die Rhythmik und Metrik behandelt haben, doch waren ohne Zweifel auch hier die meisten Kunstausdrücke, wie wir sie später treffen, fixirt und es hatte sich eine Theorie in der mündlichen Tradition des Unterrichts festgestellt.

Zum wissenschaftlichen Systeme (*ἐπιστήμη*) wurde die musische Kunst erst am Ende des klassischen Zeitalters erhoben, als die poetische Productivität schon zu erlöschen begann, aber noch nicht erstorben war. Aristoxenus von Tarent, der Schüler des Aristoteles, ist der Begründer des Systems; noch bis in die späteste Zeit galt er als Meister der musischen Wissenschaft, auf seinem Systeme beruht Alles, was uns überliefert ist. Seine musische Bildung hatte er von seinem Vater, dem Musiker Mnesias, von Lampros aus Erythrä und dem Pythagoreer Xenophilus erhalten. Unter den Schülern des Aristoteles nahm er eine sehr hervorragende Stellung ein, so dass er neben Theophrast allein berechtigt schien, der Diadoche des Aristoteles im Lykeion zu

---

2) Lasos *περὶ μουσικῆς*: Suid. s. v. *Λάσος*. Schol. Aristoph. Vesp. 1410 (1450 Dind.). Theo Smyrn. 12, p. 91. Burette Mém. Acad. Inscr. XV, p. 324. Aristox. harm. 3. 5. 6. 36. 37. Porphyr. comment. in Ptolem. harmon. init. p. 189 ed. Wallis opp. mathem. vol. III. Franz Comment. de musicis Graec. Berl. 1840. p. 4. Hierher gehört auch Stratonicus von Athen, der Erfinder des Diagramms, Athen. 8, p. 352 d. Plut. Dem. 9.

3) Aristox. harm. 35: *Οὐ γὰρ ἐπραγματεύοντο περὶ τῶν δύο γενῶν, ἀλλὰ περὶ αὐτῆς τῆς ἁρμονίας.* p. 36: *τῶν δὲ συστημάτων τὰς διαφορὰς οἱ μὲν ὅλως οὐκ ἐπεχείρουν ἐξαριθμεῖν … οἱ δὲ ἐπιχειρήσαντες οὐδένα τρόπον ἐξηριθμοῦντο, καθάπερ οἱ Πυθαγόραν τὸν Ζακύνθιον καὶ Ἀγήνορα τὸν Μιτυληναῖον.*

werden[4]). Sein musisches System ruht wesentlich auf der Aristotelischen Philosophie, auch seine Methode und Deduction, die scharfe Consequenz, die ruhige Klarheit seiner bilderlosen Prosa erinnern vielfach an Aristoteles. Seine positiven Sätze sind der Empirie und historischen Tradition entnommen, sie geben selbst Erlebtes und im Leben der Nation noch Vorhandenes und stützen sich überall auf feststehende, aus der klassischen Zeit herübergekommene Normen, die er wohl in wissenschaftlichen Zusammenhang bringen, aber nicht verändern konnte. Das Verdienst des Aristoxenus besteht darin, diese immer noch gegenwärtigen und jedem Sachverständigen zugänglichen Gesetze der musischen Kunst in wissenschaftlicher Einheit aufgefasst und zu einem philosophischen Systeme verbunden zu haben. Hierzu kommt noch als ein sehr wichtiges Moment, dass Aristoxenus nur die klassische Zeit vor Augen hatte und nur dem klassischen Geschmack huldigte; er stellt sich in bestimmten Gegensatz zu dem in seiner Zeit aufgekommenen Kunststile des Timotheus und Philoxenus und den manirirten Ueberladungen der damaligen scenischen Musik. Pindar, Lampros und Pratinas gelten ihm als die Vertreter der ächten Kunst und seine Theorien enthalten nur die Normen, wie sie diese grossen und andere klassische Meister befolgten[5]). Daher sind alle positiven Thatsachen, welche Aristoxenus gibt, als völlig richtig anzusehen, als die Fundamente, welche dem Systeme der griechischen Rhythmik und Metrik überall zu Grunde liegen müssen: die Uebereinstimmung mit ihnen ist der Prüfstein für die Richtigkeit unserer modernen Theorien. Wo Differenzen zwischen Aristoxenus und den späteren griechischen Rhythmikern auftreten, da beruhen sie auf dem chronologischen Unterschiede klassischen und nachklassischen Ge-

4) Suid. s. v. Ἀριστόξενος. Cic. de fin. 5, 19. Tusc. quaest. 1, 10. 18. Cf. Meursius ad Aristox. in Auctores mus. antiq. 1616, p. 160 ff. Fabric. bibl. graec. ed. Harles III, p. 632 ff. J. Luzac de Aristoxeno philosopho peripat. in Lection. Attic. ed. Sluiter. Lugdun. Bat. 1809. G. L. Mahne diatribe de Aristoxeno philosopho peripat. Amstelod. 1793.

5) Das Verhältniss des Aristoxenus zu den alten klassischen Meistern und seinen Zeitgenossen gibt die von ihm bei Plutarch de music. 31 erhaltene Erzählung, die aus seinen Schriften excerpirt ist; noch schlagender ist Themist. orat. 33, p. 440 Dind. In beiden Stellen sind unter μουσική die sämmtlichen musischen Künste verstanden.

schmackes, im Uebrigen findet durchgehende Uebereinstimmung statt.

Die Eintheilung des Aristoxeneischen Systemes ist uns am ausführlichsten bei Aristides überliefert[6]). Hiernach wird wie in der Aristotelischen Philosophie ein theoretischer und practischer Theil (*θεωρητικὸν* und *πρακτικὸν* oder *παιδευτικὸν*) unterschieden. Der theoretische Theil enthielt die Grundbestimmungen der musischen Kunst, so weit sie sich auf streng wissenschaftliche, besonders mathematische Begriffe zurückführen liessen; er bildete das sogenannte *τεχνικὸν* und zerfiel in die Harmonik, Rhythmik und Metrik, die drei Fudamentaldisciplinen der musischen Kunst. Dem *τεχνικὸν* gieng das *φυσικὸν* voraus, eingetheilt in das *ἀριθμητικὸν* und *περὶ τῶν ὄντων*, mathematische und physikalische Erörterungen über das Wesen des Tones und die akustischen Verhältnisse, wie sie schon in der pythagoreischen Schule einen nothwendigen Bestandtheil der *τέχνη μουσικὴ* bildeten.

An den theoretischen Theil schloss sich der practische. In ihm wurde wieder ein *χρηστικὸν* und *ἐξαγγελτικὸν* unterschieden. Das *χρηστικὸν* enthielt die unmittelbare Anwendung der im *τεχνικὸν* gegebenen Grundsätze: die Melopöie, Rhythmopöie und Poiesis als die *χρῆσις* der Harmonik, Rhythmik und Metrik. Daher wurden die drei Theile des *χρηστικὸν* auch als letzter Abschnitt in das *τεχνικὸν* aufgenommen, wie dies in den meisten uns erhaltenen Werken der Fall ist[7]). Das *ἐξαγγελτικὸν* enthielt das, was sich auf die practische Ausführung der musischen Kunst bezog: das *ὀργανικὸν* die Lehre von der Aulodik und Kitharodik, das *ᾠδικὸν*, auch *ἰδίως κατ' ἐξοχὴν ποιητικὴ* genannt[8]),

---

6) Aristid. 1, p. 7. 8. 6. Die übrigen Zeugnisse s. Anm. 8.

7) Die Alten schwanken in der Stellung, die sie den drei *χρηστικὰ* anweisen. Aristoxenus zählt im ersten Buche die Melopöie nicht als einen Theil der Harmonik, wohl aber im zweiten, p. 38. Plutarch führt sie ebenfalls nicht unter den Theilen der Harmonik an, de music. 33. Aristides trennt in der allgemeinen Darstellung des musischen Systems die *χρηστικὰ* von der Harmonik, Rhythmik und Metrik, behandelt sie aber weiterhin als den letzten Abschnitt eines jeden *τεχνικόν*.

8) Porphyr. ad Ptolem. harm. p. 192: *Τὴν μουσικὴν σύμπασαν διαιρεῖν εἰώθασιν εἴς τε τὴν ἁρμονικὴν καλουμένην πραγματείαν εἴς τε τὴν ῥυθμικὴν καὶ τὴν μετρικὴν εἴς τε τὴν ὀργανικὴν καὶ τὴν ἰδίως κατ' ἐξοχὴν ποιητικὴν καλουμένην καὶ τὴν ταύτης ὑποκριτι-*

die Lehre von dem Gesange und der Recitation, und endlich das *ὑποκριτικὸν* die Lehre von der Orchestik und Mimik.

θεωρητικὸν		παιδευτικὸν	
φυσικόν:	τεχνικόν:	χρηστικόν:	ἐξαγγελτικόν:
ἀριθμητικὸν	ἁρμονικὸν	μελοποιία	ὀργανικὸν
περὶ τῶν ὄντων	ῥυθμικὸν	ῥυθμοποιία	ᾠδικὸν
	μετρικὸν	ποίησις	ὑποκριτικὸν

Es kann kein Zweifel sein, dass diese Eintheilung von Aristoxenus herstammt, doch versteht sich hierbei von selbst, dass er sie nicht erfand, sondern ihren wesentlichen Grundzügen nach überkam, wie aus Plato hervorgeht[9]). Aristoxenus verband, ordnete, führte aus und gab dem Ganzen die wissenschaftliche Einheit und Form. Die einzelnen Disciplinen hatte er in besonderen Schriften behandelt, so die Harmonik in den *στοιχεῖα ἁρμονικὰ* und *διαστηματικὰ στοιχεῖα*, die Rhythmik in den *ῥυθμικὰ στοιχεῖα*, die Organik in den *περὶ αὐλητῶν ἢ περὶ αὐλῶν καὶ ὀργάνων* und den *περὶ αὐλῶν τρήσεως*, die Hypokritik in den *περὶ τραγικῆς ὀρχήσεως* u. s. w.[10]). Ob Aristoxenus auch eine Encyclopädie der musischen Wissenschaften in einem zusammenfassenden Werke gegeben hat, ist fraglich, denn seine Schrift *περὶ μουσικῆς* scheint eine Geschichte der Musik enthalten zu haben[11]). Doch hatte er die Reihenfolge der einzelnen

---

κήν. Ebenso der Anonym. *περὶ μουσικῆς* §. 13, p. 27 Bellermann: *Ἔστι δὲ τῆς μουσικῆς εἴδη ἕξ· ἁρμονικὸν, ῥυθμικὸν, μετρικὸν, ὀργανικὸν, ποιητικὸν, ὑποκριτικόν*. cf. §. 30, p. 46. Auch hier ist *ποιητικὸν* mit *ᾠδικὸν* identisch, nicht wie Bellermann meint mit der *ποίησις* des Aristides. Vgl. Alyp. p. 1. Bacchius p. 1—22 Harmonik, p. 22—25 Metrik und Rhythmik. Isidor 3, 2, halb Tradition, halb Unverstand.

9) Plato Phileb. 17, d: Um ein *μουσικὸς* zu sein, ist es nicht genug, die *διαστήματα*, *συστήματα* und *ἁρμονίας* zu kennen, man muss auch die *ῥυθμοὺς* und *μέτρα* verstehen. rep. 3, 398: *τὸ μέλος ἐκ τριῶν ἐστὶ συγκείμενον, λόγου (λέξεως) τε καὶ ἁρμονίας καὶ ῥυθμοῦ*. leg. 2, 256 c: *ῥυθμοῦ ἢ μέλους ἢ ῥήματος*. leg. 7, 800 d: *ῥήμασί τε καὶ ῥυθμοῖς καὶ γοωδεστάτοις ἁρμονίαις*. Hipp. maj. 285 d. Eine andere Eintheilung vom Standpuncte der *χορεία* aus leg. 672 d: *κίνησις φωνῆς (ῥυθμοί τε καὶ ἁρμονίαι)* und *κίνησις σωματική*.

10) *Διαστήμ. στοιχ.* Aristox. elem. rhyth. p. 294 Morelli. — *περὶ αὐλ.* Athen. 14, p. 634. — *περὶ τραγ. ὀρχ.* Etym. s. v. *σίκιννις*, Harpocrat. *κορδακισμός*. Schol. Montfauc. bibl. Coislin. p. 610.

11) Plutarch. de music. 11, 16, 17. Athen. 14, p. 619 ff. Porphyr. p. 298.

Disciplinen bereits in der von Aristides angegebenen Weise bestimmt. Er unterscheidet ausdrücklich die theoretische und practische Musik, womit die Gliederung des ganzen Systemes sich von selbst ergibt[12]; ferner sagt er: *μέρος γάρ ἐστιν ἡ ἁρμονικὴ πραγματεία τῆς τοῦ μουσικοῦ ἕξεως καθάπερ ἥτε ῥυθμικὴ καὶ ἡ μετρικὴ καὶ ἡ ὀργανική*[13]). Es ist gewiss nicht zufällig, dass er die drei Theile des *τεχνικὸν* in derselben Ordnung wie Aristides nennt, das *χρηστικὸν* verband er mit dem *τεχνικὸν* und erwähnt es daher nicht, von dem *ἐξαγγελτικὸν* gibt er nur das *ὀργανικὸν* an, weil dies die erste Disciplin war und er im übrigen nicht vollständig sein wollte, wie aus dem Ausdruck *καθάπερ* hervorgeht.

Ausser der Eintheilung der musischen Kunst in die einzelnen theoretischen und practischen Disciplinen stellte Aristoxenus zuerst eine feste Anordnung des zu einer jeden Disciplin gehörenden Stoffes auf, die bis auf die spätesten Zeiten fast unverändert dieselbe blieb. Die Harmonik behandelte er nach sieben Abschnitten: *περὶ τῶν γενῶν τῶν τοῦ ἡρμοσμένου, περὶ τῶν διαστημάτων, περὶ τῶν φθόγγων, περὶ τῶν συστημάτων, περὶ τῶν τόνων, περὶ τῶν μεταβολῶν, περὶ τῆς μελοποιίας.* Dieselbe Anordnung finden wir noch bei Plutarch[14]), und bei Euklid, Aristides und den übrigen hat die Reihenfolge dieser Abschnitte nur eine unbedeutende Modification erlitten. Der Streit, welcher zwischen der Schule des Aristoxenus und den Pythagoreern über einzelne Puncte der Harmonik, besonders über die Stimmung bestand und den späterhin Ptolemäus zu vermitteln suchte, liess das harmonische System im Ganzen unberührt[15]). Wir begnügen uns hier mit diesen wenigen Andeutungen über die Aristoxeneische Harmonik, um zu der Rhythmik und Metrik überzugehen.

---

12) Aristox. harm. 1.

13) Aristox. harm. 32.

14) Plutarch. de mus. 33. Die *μελοποιία* erwähnt er nicht. Vgl. Anm. 7.

15) Porphyr. comm. in Ptolem. init.: *πολλῶν αἱρέσεων ἐν μουσικῇ περὶ τοῦ ἡρμοσμένου, δύο πρωτεύειν ἄν τις ὑπολάβοι, τήν τε Πυθαγόρειον καὶ τὴν Ἀριστοξένιον, ὧν τὰ δόγματα εἰσέτι καὶ νῦν σωζόμενα φαίνεται.*

§ 2.
Rhythmik.

Die Rhythmik bildet das einheitliche Band aller musischen Künste: Harmonik, Metrik und Orchestik sind ihrem Gesetze unterworfen und gelten ohne sie nicht als musische Kunst. Der Rhythmus ist es, welcher der Melodie, der Lexis und der orchestischen Bewegung Leben und Wahrheit gibt, er ist das formgebende, schaffende Princip, das in die indifferente Masse der Töne, Worte und der Bewegungen Gesetz und Regel bringt. Deshalb sagt Aristides: *τινὲς δὲ τῶν παλαιῶν τὸν μὲν ῥυθμὸν ἄῤῥεν ἀπεκάλουν, τὸ δὲ μέλος θῆλυ· τὸ μὲν γὰρ μέλος ἀνενέργητόν τέ ἐστι καὶ ἀσχημάτιστον, ὕλης ἐπέχον λόγον, διὰ τὴν πρὸς τοὐναντίον ἐπιτηδειότητα. ὁ δὲ ῥυθμὸς πλάττει τε αὐτὸ καὶ κινεῖ τεταγμένως*[1]). Der Rhythmus ist ein Abbild des ordnenden göttlichen Wesens, er ist das Schöne und Sittliche[2]).

Weil der Rhythmus in allen musischen Künsten gleichmässig zur Erscheinung kam, so lag es nahe, ihn als ein allgemeines ideelles Princip von seiner äusseren concreten Erscheinung, dem rhythmischen Stoffe oder dem *ῥυθμιζόμενον* zu sondern. Der Unterschied zwischen Rhythmus und Rhythmizomenon liegt dem ganzen Systeme des Aristoxenus zu Grunde[3]). Es ist die Sonderung zwischen Form und Materie, zwischen abstractem Gesetze und seiner sinnlichen Erscheinung, oder wie die Aristotelische Philosophie, deren Einfluss hier unverkennbar ist, es ausdrückt, zwischen *εἶδος* und *ὕλη*. Der Rhythmus steht über dem Stoffe, an dem er sich abprägt, aber kann nur an ihm zur Erscheinung kommen.

Der Rhythmus kann an einer jeden sinnlichen Bewegung (*ἐπὶ πάντων τῶν κινουμένων*) sich darstellen: er kann wahrgenommen werden durch das sinnliche Gefühl (*ἁφῇ*), wie beim

---

1) Aristid. 43. Hauptsächlich die rhythmischen Verhältnisse bildeten die *ἤθη* der *μουσική*. S. § 43.

2) Die Anschauungen Platos über die Bedeutung des Rhythmus im ganzen Kosmos und für das menschliche Gemüth s. C. Anne den Tex de vi musices ad excolendum hominem e sententia Platonis. Traject. 1816. Auch die Musiker enthalten hierüber viel Material, besonders Aristides im zweiten und dritten Buche.

3) Aristox. rhyth. 268—279. Aristid. 31. Mart. Capell. 190. Hieraus ist das Folgende entnommen. Vgl. Longin. prol. 139.

Pulsschlag, durch das Auge (ὄψει), wie beim Gehen und der ἵππων πορεία, durch das Gehör (ἀκοῇ), wie bei der κίνησις δακτύλων. Im übertragenen Sinne kann auch bei unbewegten Gegenständen (ἐπὶ ἀκινήτων σωμάτων) vom Rhythmus geredet werden, wie vom Rhythmus einer Bildsäule. Alles dies ist aber nur eine niedrigere, untergeordnete Stufe des Rhythmus, die keine kunstreiche Gliederung zulässt. Aristoxenus hatte hiervon in dem verlorenen ersten Buche seiner Stoicheia gesprochen; was Aristides der Lehre vom Rhythmus vorausschickt, scheint ein Auszug daraus zu sein.

Der Rhythmus im eigentlichen Sinne (ἰδίως) kommt zur Erscheinung in der musischen Kunst (ὁ ἐν μουσικῇ ταττόμενος ῥυθμός). Hier ist das Rhythmizomenon oder der rhythmusfähige Stoff ein dreifacher: die λέξις, das μέλος und die κίνησις σωματική. Unter μέλος sind die Töne des Gesanges und der Instrumente, unter λέξις die Sprache sowohl im declamatorischen Vortrag als im Gesange, unter κίνησις σωματικὴ die Orchestik verstanden. Die Ausdrücke λέξις und μέλος fallen daher gewöhnlich zusammen: wo sie getrennt sind, da ist λέξις (ohne μέλος) der bloss declamatorische Vortrag, μέλος (ohne λέξις) das Saiten- oder Flötenspiel oder eine durch Töne der menschlichen Stimme ohne Worte angedeutete Melodie. Alle drei Rhythmizomena haben an sich keinen Rhythmus, sondern können auch ebenso gut arrhythmisch sein: die λέξις als Prosa[4]), das μέλος als ἄτακτος μελῳδία. Im μέλος und in der λέξις stellt sich der Rhythmus als eine künstlerisch angeordnete Gruppirung der einzelnen Töne und Silben dar, aus welchen die Melodie und die poetische Rede besteht, oder, um mit Aristoxenus zu reden, in den φθόγγοι, διαστήματα und συστήματα, den συλλαβαὶ und ῥήματα. In der κίνησις σωματικὴ wird der Rhythmus zugleich dem Auge vorgeführt[5]), indem er sich in den Bewegungen des Körpers und den orchestischen Evolutionen (σημεῖα und σχήματα) abprägt. Alle drei Rhythmizomena sind in gleicher Weise nothwendig,

4) Wenn bei der Prosa von Rhythmus gesprochen wird, so ist dies nicht Rhythmus im technischen Sinne, sondern bezeichnet nur ein ungefähres Ebenmass. Aristot. rhet. 3, 8. Quint. instit. 9, 4.

5) Aristid. 31. ὁ δὲ κατὰ μουσικὴν (sc. ῥυθμὸς) ὑπὸ δυοῖν, ὄψεώς τε καὶ ἀκοῆς.

um das lyrische Gedicht zu einem vollendeten Kunstwerke zu machen. Poesie, Musik und Orchestik bedingen sich gegenseitig: der poetische Inhalt ruft die Harmonie und orchestische Begleitung, die Orchestik die kunstreiche rhythmische Gliederung der poetischen Form hervor. Deshalb zeigt sich in der für monodischen Vortrag berechneten Lyrik weder der Reichthum rhythmischer Bildungen, noch die Tiefe und Erhabenheit des Inhalts wie in der chorischen Lyrik. Am unentwickeltsten sind die rhythmischen Formen in der für declamatorischen Vortrag berechneten Poesie (*λέξις ψιλή*): die blosse Instrumentalmusik (*ψιλὴ κιθάρισις*) und der blosse mimische Tanz (*ψιλὴ ὄρχησις*) ist von der eigentlichen klassischen Zeit fast gänzlich ausgeschlossen[6]). Aristides unterscheidet folgende Stufen, je nachdem Melos, Lexis und Rhythmus (unter welchem hier zugleich die orchestische Bewegung verstanden ist) vereint oder getrennt erscheinen:

μέλος, ῥυθμὸς, λέξις: ᾠδή, τέλειον μέλος.
μέλος, ῥυθμὸς: κρούματα, κῶλα.
ῥυθμὸς, λέξις: ποιήματα μετὰ πεπλασμένης ὑποκρίσεως, οἷον τῶν Σωτάδου καί τινων τοιούτων.
μέλος, λέξις: κεχυμένα ᾄσματα.
μέλος: διαγράμματα, ἄτακτοι μελῳδίαι.
ῥυθμός: ψιλὴ ὄρχησις.
λέξις: πεζὸς λόγος.

Die *κεχυμένα ᾄσματα* und *ἄτακτοι μελῳδίαι* gehören ebenso wenig wie die Prosa zur *μουσική*, weil der Rhythmus fehlt.

Lexis, Melos und Orchesis sind, sobald sie verbunden auftreten, demselben Rhythmus unterworfen. Er lehnt sich zunächst an den in der Lexis gegebenen Sprachstoff, an die prosodische Quantität der Silben, die er nicht umgestaltet, sondern nur modificirt und weiter entwickelt; den hierdurch gegebenen rhythmischen Formen wird zugleich die Harmonie und die Orchestik unterworfen. Deshalb braucht die Rhythmik der Alten auf die

---

6) Plato leg. 2, 669 d: *Καὶ ἔτι διασπῶσιν οἱ ποιηταὶ ῥυθμὸν μὲν καὶ σχήματα μέλους χωρίς, λόγους ψιλοὺς εἰς μέτρα τιθέντες, μέλος δ' αὖ καὶ ῥυθμὸν ἄνευ ῥημάτων, ψιλῇ κιθαρίσει τε καὶ αὐλήσει προσχρώμενοι, ἐν οἷς δὴ παγχάλεπον ἄνευ λόγου γιγνόμενον ῥυθμόν τε καὶ ἁρμονίαν γιγνώσκειν.* Athenaeus 8, 352 d. 14, 637 f.

einzelnen Rhythmizomena nicht besonders einzugehen, sie redet nur von dem Rhythmus schlechthin, wie er in allen Rhythmizomena gleichmässig sich abprägt; bloss der in der Lexis erscheinende Rhythmus erforderte noch eine besondere Behandlung (die Metrik).

Das rhythmische System der Alten (*θεωρία ῥυθμικὴ*) zerfällt in fünf Abschnitte.

I. *Περὶ πρώτων χρόνων*, die Lehre von den Bestandtheilen des Rhythmus (errhythmische Zeiten). Die kleinste Zeiteinheit, nach der alle übrigen bestimmt werden, ist der *χρόνος πρῶτος* oder *ἐλάχιστος*, das rhythmische Grundmaass, daher der Name dieses Abschnittes. Ihr steht der *χρόνος σύνθετος* gegenüber, der die Dauer mehrerer *πρῶτοι* umfasst. Dazu treten die *ῥυθμοειδεῖς* oder *ἄλογοι*, die sich nicht auf die Einheit des *χρόνος πρῶτος* zurückführen lassen, aber neben den errhythmischen Zeiten als Bestandtheile des Rhythmus gebraucht werden.

II. *Περὶ γενῶν ποδικῶν*, von den Rhythmengeschlechtern, die in siebenfacher Weise (*ἑπτὰ διαφοραὶ ποδῶν*) unterschieden werden:

1. *κατὰ γένος*, nach dem Verhältnisse der *χρόνοι ποδικοὶ* (Arsis und Thesis), wonach ein *γένος ἴσον*, *διπλάσιον*, *ἡμιόλιον* unterschieden wird.

2. *κατὰ μέγεθος*, nach dem durch die Anzahl der *χρόνοι πρῶτοι* gegebenen Umfange des Rhythmus. In jedem Rhythmengeschlechte wird ein *ποὺς ἐλάχιστος*, mehrere *μείζονες* und ein *μέγιστος* unterschieden. Der *ἐλάχιστος* ist die Monopodie, die übrigen bilden die Dipodien, Tripodien und längeren rhythmischen Reihen, von denen eine jede als ein einziger Rhythmus mit einer einzigen Arsis und einer einzigen Thesis angesehen und nach deren Verhältnisse einem der drei Rhythmengeschlechter untergeordnet wird.

3. *κατὰ σύνθεσιν*: *ῥυθμοὶ ἀσύνθετοι* oder *ἁπλοῖ* sind die *πόδες ἐλάχιστοι* und die aus gleichen Füssen bestehenden rhythmischen Reihen; *ῥυθμοὶ σύνθετοι* die aus verschiedenen Füssen zusammengesetzten Reihen.

4. *κατὰ λόγον καὶ κατ' ἀλογίαν*: die *ῥυθμοὶ ῥητοὶ* oder *κριτικοὶ* enthalten nur solche Zeiten, die auf das Maass

des χρόνος πρῶτος zurückzuführen sind, die ἄλογοι haben auch χρόνοι ῥυθμοειδεῖς zu ihren Bestandtheilen.

5. κατὰ διαίρεσιν und 6. κατὰ σχῆμα: rhythmische Reihen, die an Zahl und Form der Füsse gleich sind, können durch verschiedene διαίρεσις in verschiedene σχήματα zerfallen.

7. κατ' ἀντίθεσιν, d. h. nach der verschiedenen Stellung, welche die χρόνοι ῥυθμικοὶ in einem jeden Rhythmengeschlechte einnehmen, indem bald die Arsis, bald die Thesis den Anfang des Rhythmus bilden kann.

III. Περὶ ἀγωγῆς ῥυθμικῆς, die Lehre vom Tempo, welches nach dem ethischen Character, den die rhythmische Composition durch ihren Inhalt erhält, verschieden ist.

IV. Περὶ μεταβολῶν ἀγωγῆς καὶ ῥυθμῶν, die Lehre vom Wechsel des Tempos und des Tactes in demselben Melos.

V. Περὶ ῥυθμοποιίας, das χρηστικὸν der Rhythmik, die Lehre von der Anwendung der rhythmischen Gesetze. Sie bildet den Schlussstein der ganzen Wissenschaft.

So Aristides. Es ist unzweifelhaft, dass diese Eintheilung von Aristoxenus herstammt, da das von ihm erhaltene Fragment, soweit es uns vorliegt, dieselbe Gliederung zeigt. Bereits oben ist bemerkt worden, dass das erste Buch des Aristoxenus den ausserhalb der musischen Künste erscheinenden Rhythmus behandelte. Das zweite Buch enthält nach einer kurzen Hinweisung auf das im ersten Vorgetragene den Unterschied von ῥυθμὸς und ῥυθμιζόμενον. Dann folgt περὶ χρόνων πρώτων καὶ συνθέτων p. 280—288, von der Anzahl der in einem Rhythmus enthaltenen χρόνοι[7]) p. 289—292, von den χρόνοι ἄλογοι p. 293—296. Dies zusammen entspricht in derselben Reihenfolge dem ersten Abschnitte des Aristides, der bloss die Anzahl der in einem Fusse vorkommenden χρόνοι übergangen hat. Dann werden die sieben διαφοραὶ ποδικαὶ aufgezählt, ebenfalls in der Reihenfolge des Aristides, nur dass 3 und 4 die umge-

---

7) Unrichtig überschreibt Feussner diesen Abschnitt: „Vom Wesen der einzelnen Tactabschnitte.“ Davon ist hier nur ganz beiläufig die Rede. S. § 12.

kehrte Stellung haben. Im Einzelnen ist uns von Aristoxenus noch die *διαφορὰ κατὰ γένος* p. 301 und der Anfang von der *διαφορὰ κατὰ μέγεθος* p. 302—fin. erhalten. Von der *ἀγωγὴ* und *ῥυθμοποιία* finden sich noch einige zerstreute Notizen. Aristoxenus ist ungleich ausführlicher als Aristides: wo dieser bloss die Grenzen der *μεγέθη* bestimmt, führt jener jedes einzelne rhythmische und arrhythmische *μέγεθος* namentlich auf. Ein durchgreifender Unterschied zeigte sich ferner im zweiten Abschnitte: Aristoxenus stellte hier die rhythmischen Gesetze als abstracte Bestimmungen hin, ohne auf das einzelne Rhythmizomenon einzugehen, Aristides verbindet sie mit der Metrik. Die Methode des Aristoxenus ist philosophisch untersuchend und deducirend, die des Aristides abschliessend und compendiarisch, weil sie bereits Vorhandenes zusammenfasst.

Wir legen das rhythmische System des Aristoxenus im allgemeinen auch unserer Schrift zu Grunde. Es würde leicht sein, die alte Rhythmik nach anderen Kategorien anzuordnen, aber da wir sie zum ersten Mal darstellen, müssen wir es uns zur strengsten Pflicht machen, den Alten möglichst zu folgen. Die Schwierigkeit des Gegenstandes und die trümmerhafte Ueberlieferung verlangt es indessen, das genauer Ueberlieferte voranzustellen und dann erst das durch Combination Gewonnene folgen zu lassen, wobei es bisweilen nöthig ist, die Ordnung des Aristoxenus zu verlassen.

§ 3.

Metrik.

Schon früh wird neben der Harmonik und Rhythmik die Metrik als ein besonderer Theil der *τέχνη μουσικὴ* unterschieden. So vor Aristoxenus schon von Aristophanes, Plato, Aristoteles[1]). Doch steht sie jenen beiden Disciplinen nicht coor-

1) Dies bemerkt bereits Longin. proleg. p. 139: *Ὁ γοῦν Ἀριστοφάνης ἐν ταῖς Νεφέλαις· φησὶ Σωκράτης, εἰ καὶ τωθάζει Ἀριστοφάνης· πότερον περὶ μέτρων ἢ περὶ ἐπῶν ἢ περὶ ῥυθμῶν;* (v. 638) *ἀντιδιέστειλε γὰρ ἐκεῖνος ἀπὸ ῥυθμῶν τὰ μέτρα.* Plato rep. 10, 601: *ἐάν τις λέγῃ ἐν μέτρῳ καὶ ῥυθμῷ καὶ ἁρμονίᾳ.* Conviv. 187. 205, c. Hipp. maj. 285, d. cf. § 1, Anm. 9. Aristot. rhet. 3, 8. Nach der folgenden Auseinandersetzung ist zu modificiren, was Böckh de metr.

dinirt, sondern sie ist nur eine Unterart der Rhythmik, neben welcher ihr wegen ihrer grossen practischen Bedeutung[2]) in dem alten Systeme eine selbstständige Stellung eingeräumt wurde. Als ein Theil der Rhythmik wird die Metrik ausdrücklich von den Alten erklärt; Suidas sagt: *διαφέρει ῥυθμὸς μέτρου τῷ τὸν μὲν γενικώτερον εἶναι, τὸ δὲ μέτρον ὑπάρχειν εἶδος τοῦ ῥυθμοῦ*, Aristides: *διαφέρειν δὲ τοῦ ῥυθμοῦ φασιν οἱ μὲν ὡς μέρος ὅλου, τομὴν γὰρ ῥυθμοῦ φασιν αὐτὸ, παρὸ καὶ μέτρον εἰρῆσθαι διὰ τὸ μείρειν ὃ σημαίνει μερίζειν*[3]). Das Metrum ist nur eine besondere Form des Rhythmus, bedingt durch das Rhythmizomenon oder die *ὕλη*[4]). Kommt nämlich der Rhythmus in der *λέξις*, d. h. an den Lauten der Sprache, zur Erscheinung, einerlei ob durch Gesang oder durch Declamation, so wird er *μέτρον* genannt. Das Metrum ist daher immer zugleich Rhythmus, aber umgekehrt ist nicht jeder Rhythmus ein Metrum, denn dieser hat ausser der Sprache auch noch die Töne der Aulodik und Kitharodik, die Semeia der Orchestik zu seinem Rhythmizomenon. So heisst es bei Longin: *ὕλη μὲν γὰρ τοῖς μέτροις ἡ συλλαβὴ καὶ χωρὶς συλλαβῆς οὐκ ἂν γένοιτο μέτρον, ὁ δὲ ῥυθμὸς γίνεται μὲν καὶ ἐν συλλαβαῖς, γίνεται δὲ καὶ χωρὶς συλλαβῆς ... μέτρον δὲ οὐκ ἂν γένοιτο χωρὶς λέξεως ποιᾶς καὶ πόσης*, bei Quintilian: *metrum in verbis modo, rhythmus etiam in corporis motu est*, bei Augustin: *omne metrum rhythmus, non omnis rhythmus etiam metrum est*[5]).

Pind. p. 3 über das Verhältnis der Metrik zur Rhythmik und besonders ihre angebliche Entstehung bei den Alexandrinern sagt.

2) Daher sagt Longin. prolegom. p. 145 von der Metrik: *ἓν τῶν ἀρίστων ὑπὸ τὴν μουσικὴν ὄν*.

3) Suid. s. v. *ῥυθμός*. Aristid. p. 49. Dieselbe Etymologie von *μέτρον* gibt Longin. p. 141: *γέγονε δὲ ἀπὸ τοῦ μείρω ῥήματος, ὅ ἐστι μερίζω ... Ὄνομα γοῦν ἐστι, καὶ ἐκ τῆς ἐτυμολογίας τοῦ μερισμοῦ*. Obwohl sie unrichtig ist, zeigt sie doch die Anschauung der Alten. Aristot. Rhetor. 3, 8: *ῥυθμὸς ... οὗ καὶ τὰ μέτρα τμητά*.

4) Aristid. p. 49: *διαφέρειν ... φασὶ ... οἱ δὲ κατὰ τὴν ὕλην, τὸν μὲν ῥυθμὸν ἐν ἄρσει καὶ θέσει* (d. h. jedem rhythmusfähigen Stoffe) *τὴν οὐσίαν ἔχειν, τὸ δὲ μέτρον ἐν συλλαβαῖς καὶ τῇ τούτων ἀνομοιότητι*. Longin. p. 139. schol. maj. ad Hephaest. p. 154: *ὕλη δὲ ποδῶν συλλαβαὶ ἐν ποσότητι καὶ ποιότητι εὐπρεπῶς κινούμεναι*. Definitionen von *μέτρον* bei Longin. proleg. 139. 140.

5) Longin. p. 139. Quintil. instit. 9, 4. Augustin. de music. 3, 1. Aehnlich Mar. Victorin. p. 2486 P.: *pes* (sc. *metricus*) *sine rhythmo esse non potest*. Hieraus widerlegt sich von selber die Ansicht, dass das Metrum keine Arsis und Thesis habe (Böckh de metr. Pind. p. 17). Vgl. auch Mar. Victor. p. 2493. Aristoteles l. l. bezeichnet

Hieraus folgt von selber, dass alle Sätze der Rhythmik, die Bestimmungen über Arsis und Thesis, über Morenzahl, Fuss und Reihen, auch von der Metrik gelten; die Rhythmik behandelt diese Verhältnisse völlig abstract, ohne Rücksicht auf ein besonderes Rhythmizomenon, die Metrik bewegt sich lediglich auf dem Gebiete der Lexis, ihr Gegenstand ist die Sprache, insofern diese die ὕλη des Rhythmus ist. Wir haben uns die Trennung beider Disciplinen nicht so zu denken, als ob der Dichter ganz abgesehen von der Rhythmik etwa nach besonderen metrischen Regeln den Text des Melos gedichtet, um ihm nachher bei der Melodisirung die rhythmischen Formen zu geben. Die Thätigkeit des Rhythmikers und Metrikers war vielmehr Ein und dieselbe, der metrische Fuss, die metrische Reihe ist auch zugleich der rhythmische Fuss, die rhythmische Reihe. Bloss der Unterschied des Stoffes hat die Trennung der Disciplinen hervorgerufen. Das Rhythmizomenon der Orchestik und der Instrumentaltöne erhält erst in der μουσικὴ seine Realität, das Rhythmizomenon der Sprache dagegen liegt als ein bereits gegebener Stoff vor, der an sich bestimmte Qualitäten darbietet, wie sie auch das Substrat der prosaischen Rede sind [6]). Dies ist der Grund, weshalb neben der allgemeinen Rhythmik die Metrik als ein besonderes εἶδος derselben behandelt werden musste. Dazu kam noch, dass der in der poetischen Rede niedergelegte Gedankeninhalt für die antike Musik der klassischen Zeit stets die Hauptsache war.

Die Anordnung des metrischen Stoffes ist eine ebenso feste und bestimmte als in der Rhythmik und Harmonik. Zuerst handelt die Metrik περὶ στοιχείων καὶ περὶ συλλαβῶν, d. h. von den Eigenthümlichkeiten des der Rhythmik zu unterwerfenden Sprachstoffes, dann περὶ ποδῶν καὶ περὶ μέτρων [7]), d. h. von den Formen, welche die Sprache annehmen muss, um als Rhythmizo-

---

gerade den strengen Rhythmus der Melik mit μέτρον, während er ῥυθμὸς auch von der sogenannten rhythmischen Prosa gebraucht. Der Gegensatz von Prosa ist nicht ῥυθμὸς, sondern μέτρον, auch bei Plato Sophist. 237, a. rep. 3, 380, c. 394, d. leg. 7, 809, c. 9, 858, d. 10, 886 c.

6) Plato rep. 3, 398, d.

7) Am ausführlichsten bei Aristides, Hephaestion, Marius Victorinus, die meisten übrigen Metriker behandeln nur einzelne Theile.

menon aufzutreten; daran schliesst sich endlich, als das χρηστικὸν der metrischen Theorie, der Abschnitt περὶ ποιημάτων, in dem die Verschiedenheit der Metra nach den Gattungen der Poesie, die Strophenbildung u. s. w. behandelt wurde[8]). Auch in den einzelnen Abschnitten findet sich fast überall bei allen Metrikern ein und dieselbe Gliederung. Dies tritt besonders in dem Abschnitte περὶ μέτρων hervor, in welchem neun einfache Metra: das dactylische, anapästische, jambische, trochäische, choriambische, antispastische, die beiden jonischen und das päonische, und nach ihnen die zusammengesetzten, die μικτὰ κατ' ἀντιπάθειαν und die ἀσυνάρτητα behandelt werden. Die ganze Abweichung in den uns erhaltenen Metriken besteht nur darin, dass in einigen das jambische und trochäische Maass dem dactylischen und anapästischen vorausgeht[9]). Es liegt am Tage, dass wir in dieser übereinstimmenden Behandlung eine alte Ueberlieferung zu erkennen haben, und wir glauben nicht zu irren, wenn wir in Aristoxenus den Begründer dieses Systems sehn, auf den sich die Metriker auch in einzelnen positiven Fragen berufen[10]). Dafür spricht auch die deutlich zu erkennende Analogie zwischen dem System der Metrik und der Rhythmik: in der Anordnung steht die Metrik zur Rhythmik in demselben Verhältnisse, wie die Rhythmik zur Harmonik. Folgende Uebersicht möge dies klar machen:

---

8) Die angegebene Ordnung der Metra bei Aristides, Marius Victorinus, Atilius Fortunatianus II; Hephaestion und Tricha stellen das jambische und trochäische voraus, Plotius stellt sie zwischen das dactylische und anapästische. Interessant ist es, dass bei Allen das jambische stets vor dem trochäischen erscheint, wie in der Rhythmik, die dies ganze Rhythmengeschlecht nur als ἰαμβικὸν bezeichnet. Auch in der Rhythmik des Aristides stehen die Metra in derselben Ordnung.

9) Marius Victor. p. 2541: *Dactylicum hexametrum . . . habet sedes sex, quas Aristoxenus musicus* χώρας *vocat.* Wohl zu beachten ist, dass die Metriker fast ein jedes Metrum mit der Lehre von den χῶραι beginnen. Die Grundzüge des Systems reichen jedoch auch hier noch höher hinauf, vgl. Anm. 1.

10) Die ἀγωγὴ ἁρμονικὴ bezieht sich auf die Verbindung der Töne und hat mit der ἀγωγὴ ῥυθμικὴ nur den Namen gemein, sie ist ein Theil der μελοποιία. Euclid. harm. 22. Aristid. 29.

Harmonik.	Rhythmik.	Metrik.
περὶ φθόγγων περὶ διαστημάτων	περὶ χρόνων πρώτων καὶ συνθέτων	περὶ στοιχείων περὶ συλλαβῶν
περὶ συστημάτων περὶ γενῶν περὶ τόνων	περὶ γενῶν ποδικῶν (d. h. Fuss u. Reihe)	περὶ ποδῶν περὶ μέτρων
	περὶ ἀγωγῆς	
περὶ μεταβολῶν	περὶ μεταβολῶν	
περὶ μελοποιίας	περὶ ῥυθμοποιίας	περὶ ποιήσεως

Die ἀγωγὴ ist der Rhythmik, die μεταβολὴ der Rhythmik und Harmonik eigenthümlich, beide Abschnitte können daher in der Metrik kein Analogon haben [11]). Aus Allem geht hervor, dass wir uns hüten müssen, das System der alten Metrik einer späteren Zeit zuzuschreiben, in der man von der Rhythmik keinen Begriff mehr gehabt hätte: seinem wesentlichen Gehalte nach stammt es aus der klassischen Zeit her, und wenn uns manche Auffassungen, wie die antispastischen und choriambischen Messungen, die Abtheilung des Enoplios u. s. w., befremden, so müssen wir bedenken, dass sich diese gerade so in der Rhythmik finden. Das Alterthum ist zu keiner anderen Theorie gelangt: wenn sie auch unhistorisch ist, so hat sie doch im Zusammenhange des Systems ihre Berechtigung und enthält, richtig verstanden, positive Thatsachen, die von grosser Wichtigkeit sind. Doch soll hiermit keineswegs geleugnet werden, dass nicht auch manche spätere Zusätze durch die Grammatiker in die Metrik hineingekommen sind [12]).

Die Metrik blieb bis in die späteste Zeit ein integrirender

11) Diese Abschnitte bildeten schon vor Aristoxenus den Anfang der Metrik, Plato Cratyl. 424, c. d. Deshalb wird die ganze μουσικὴ τέχνη begriffen unter περὶ γραμμάτων δυνάμεως καὶ συλλαβῶν καὶ ῥυθμῶν καὶ ἁρμονιῶν, Plat. Hipp. maj. 285 d.

12) Von späteren Zusätzen haben wir vorzüglich die ἐπιπλοκή, die Lachmann nicht hätte zur Grundlage einer chorischen Metrik machen sollen, und die ganze Herleitung der selteneren Metra aus den am häufigsten gebrauchten zu nennen, wodurch namentlich die römischen Metriker das System verwirrt haben.

Theil der τέχνη μουσική, wie sie es bei Aristoxenus gewesen war, die rhythmischen Verhältnisse waren von ihr ausgeschlossen, weil diese einer besonderen Disciplin angehörten und die Metrik nur das Rhythmizomenon zu behandeln hatte [13]). Die Rhythmik bildete die nothwendige Voraussetzung der Metrik. So bei Aristides. Dieser innige Zusammenhang wurde aber im Laufe der Zeit mehr und mehr gelockert und die Metrik hierdurch zu einer von den übrigen musischen Künsten isolirten Disciplin herabgedrückt. Dies geschah durch die Grammatiker. Der Zweck, weshalb sich die Grammatiker mit der Metrik beschäftigten, war die Lectüre der alten Dichterwerke, die man nur noch aus Büchern, nicht mehr aus dem Leben kannte. Man richtete sich nur auf das, was zum nächsten Verständnis des Lesenden nöthig war, die Rhythmik verlor ihre Bedeutung, da sie wie die Harmonik nur der musischen Darstellung im Leben diente. Dieser grammatische Standpunct ist es, von welchem aus die meisten uns erhaltenen Metriken geschrieben sind. Ihrem Inhalte nach blieb die Metrik bei den Grammatikern dieselbe wie bei den Musikern, wenn sich auch vielfach, besonders in den zusammengesetzten Maassen, unrichtige Auffassungen einschlichen. Doch gab diese Trennung zu einem Gegensatze Veranlassung, in welchem ein bedeutender Unterschied zwischen Metrik und Rhythmik, oder wie man sich auch ausdrückte, zwischen Metrik und Musik hervorzutreten schien. Da sich nämlich die Grammatiker lediglich an die Bestimmungen der Metrik hielten und deren nothwendige Voraussetzung, die Rhythmik, als ein entlegenes Gebiet ignorirten, so kannten sie nur die Messung, wie sie durch die bloss einzeitigen und zweizeitigen Silben der Sprache gegeben war, und wussten nichts von der rhythmischen Messung, durch welche die Silbenquantität der Sprache vielfach modificirt wurde. Die Musiker redeten in ihren Metriken zwar ebenso wenig von diesen Modificationen, aber sie setzten dieselben voraus, indem sie die Sprache als das Rhythmizomenon des Rhythmus auffassten und durch die Lehre vom Rhythmus jene Messung hinlänglich bestimmt

13) Wir müssen es als ein Abgehen von der gewöhnlichen Behandlungsweise ansehen, wenn Marius Victorinus seiner Metrik einige einleitende Capitel über die Rhythmik vorausschickt.

hatten. Daher der häufig erwähnte Gegensatz zwischen den Rhythmikern und Grammatikern, die die Metriker *κατ' ἐξοχὴν* genannt wurden, daher die Definitionen: *Ἔτι τοίνυν διαφέρει ῥυθμοῦ τὸ μέτρον, ᾗ τὸ μὲν μέτρον πεπηγότας ἔχει τοὺς χρόνους, μακρόν τε καὶ βραχὺν, καὶ τὸν μετὰ τοῦτον, τὸν κοινὸν καλούμενον, ὃς καὶ αὐτὸς πάντως μακρός ἐστι καὶ βραχὺς, ὁ δὲ ῥυθμὸς ὡς βούλεται ἕλκει τοὺς χρόνους* u. s. w.[14]). In diesem Sinne werden auch wir im Verlauf dieser Schrift von einem Unterschiede der metrischen und rhythmischen, oder der metrischen und melischen Silbenmessung reden. In der klassischen Zeit, wo von der Poesie die musischen Schwesterkünste unzertrennlich waren, konnte natürlich von einem solchen Unterschiede nicht die Rede sein, er ergab sich erst, als die ursprüngliche Einheit gefallen war und als die Reflexion der Grammatiker trennte, was dem poetischen Geiste stets ein untheilbares Ganze gewesen war.

Völlig aber trat auch bei den Grammatikern das Bewusstsein der rhythmischen Messung niemals zurück. Die Bedeutung der Rhythmik drängte sich bei den melischen Maassen immer von neuem wieder auf, in denen die bloss metrische Messung nicht auszureichen schien. So sagt Mallius Theodorus: *Si qua autem apud poetas lyricos aut tragicos quisquam repererit, in quibus certa pedum collocatione neglecta sola temporum ratio considerata sit, meminerit, ea sicut apud doctissimos quosque scriptum invenimus, non metra sed rhythmos appellari oportere;* Marius Victorinus: *Carmen autem lyricum cum metro subsistat, potest tamen videri extra legem metri esse, quia libero scribentis arbitrio per rhythmos exigitur*[15]). Daher wurde auch wohl der Ausdruck Metra auf die nicht melischen Maasse beschränkt und jene als *ῥυθμοὶ* be-

14) Longin. proleg. 139. 142. schol. Hephaest. 150. Priscian. 572. Marius Victor. 2482: *Inter metricos et musicos propter spatia temporum, quae syllabis comprehenduntur, non parva dissensio est; nam musici non omnes inter se longas aut breves pari mensura consistere, si quidem et brevi breviorem et longa longiorem dicant posse syllabarum fieri, metrici autem, prout cujusque syllabae longitudo ac brevitas fuerit, ita temporum spatia definiri, neque brevi breviorem, aut longa longiorem, quam natura in syllabarum enuntiatione protulit, posse aliquam reperiri.* Dionys. de comp. verb. 15. Mehr § 6, Anm. 3. Daran schliessen sich andere Unterschiede, wie von der Pause, der Catalexis. Quintil. instit. 9, 4, 50.

15) Mallius Theodorus p. 5 ed. Heusinger. Mar. Victor. p. 2494.

zeichnet. Der alten Theorie ist dies völlig zuwider, nach der vielmehr ein jedes Metrum auch ein Rhythmus, und jeder Rhythmus, wenn die Sprache sein Rhythmizomenon bildete, ein Metrum war. Auch die nicht für den Gesang bestimmte Poesie war rhythmisch, oder wie die Musiker sagen, Rhythmus und Lexis vereint ohne Melos. Im declamatorischen Vortrage der Jamben und Trochäen wurde der Rhythmus wenigstens ebenso streng wie beim Vortrage der Dochmien eingehalten[16]).

Metrum und Rhythmus sind also identisch und nur in der Theorie der Alten wurden sie getrennt behandelt. Eine Metrik ohne die Voraussetzungen der antiken Rhythmik muss mehr oder weniger in den Fehler der alten Grammatiker verfallen, welche den Lebensnerv der poetischen Formen durchschneiden und die Metrik zu einem todten Schematismus, in dem das geistige Princip, der Rhythmus, fehlt, herabsetzen. Dies erkannt zu haben, bleibt Böckh's unvergängliches Verdienst, während G. Hermann, ungeachtet er die Theorie der Grammatiker verwarf, dennoch im Wesentlichen auf ihrem Standpuncte stehen blieb. Wir wiederholen es, die Poesie des Alterthums war eine andere als die moderne, in welcher der Dichter bloss seinen metrischen Text liefert, den nachher der Musiker *ad libitum* in Rhythmen setzt mit aller der Rücksichtslosigkeit, wie sie das Zurücktreten der Sprache in der neueren Musik gestattet. Der griechische Dichter der klassischen Zeit, Pindar, Aeschylus, Sophokles, war in dem Augenblicke, wo er dichtete, zugleich ῥυθμοποιός; die metrischen Reihen waren zugleich die rhythmischen Reihen (die μεγέθη ῥυθμῶν), mit der metrischen Reihe war zugleich ein melodisches Ganze, ein orchestisches σχῆμα gegeben; die Melodie brachte die im voraus bestimmte Arsis und Thesis, die Modification der Länge und Kürze bloss zur Erscheinung, aber erzeugte sie nicht und gestaltete sie nicht

---

Ebenso Dionys. de verb. comp. 15. 25. Mar. Victor. 2492. 2537. 2486. Diomed. 464. Anecdot. Boissonad. 4, 458.

16) Feussner, de antiquorum metrorum et melorum discrimine dissertat. inauguralis Hanov. 1836, stellt die Behauptung auf, dass die Alten zwei Arten von Metren unterschieden hätten, das μέτρον τέλειον, auch μέτρον und ποίημα genannt, und die μέλη, auch ῥυθμοί und κῶλα genannt, woraus ein Dualismus der metrischen Formen fliessen würde, den weder die Rhythmik noch Metrik kennt. Vergl. darüber G. Hermann in Jahn's neuen Jahrbb. 1837 S. 374.

nach andern Principien. Wie wir uns einerseits vor jener Trennung der Grammatiker zu hüten haben, so verfällt andererseits derjenige in einen noch grössern Fehler, der wie Apel an die Metrik der Griechen statt des Maasses der antiken Rhythmik einen dem modernen Tactgefühle willkührlich entnommenen Maassstab anlegt und die metrischen Reihen, wie es sich trifft, beliebig zerschneidet, bloss um das in unserer Musik vorherrschende Princip gleicher Tactgruppen auf die antiken Maasse zu übertragen. Was soll man sagen, wenn Apel [17]) den Vers

εἶλετ' αἰῶνα φθιμένου Πολυδεύκης Κάστορος ἐν πολέμῳ

–́ ⏑ – –   –́ ⏑⏑ – ⏑ ⏑ – –   –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

einer willkührlichen dipodischen Messung zu Liebe folgendermassen entstellt:

–́ ⏑ – –   –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑   –́ – – ⏑ ⏑   –́ ⏑ ⏑ –

Metrik und Rhythmik werden auf diese Weise in die heilloseste Verwirrung gebracht. Wir bedürfen nicht der Principien der modernen Musik, um dem Metrum seinen antiken Rhythmus wiederzugeben, die Ueberreste der alten Rhythmiker, so gering sie auch sind, geben uns bei einem eindringlichen Studium, in Verbindung mit vereinzelten Notizen anderer Schriftsteller, hinreichenden Aufschluss. Sie enthalten über die Formen der Reihe die genauesten Angaben, die, wie wir zeigen werden, mit dem metrischen Schema im vollsten Einklang stehen.

Die Einheit zwischen Rhythmik und Metrik führte bei den Nachfolgern des Aristoxenus zu einer Vereinigung beider Disciplinen in der Weise, dass in der Rhythmik zugleich die Metrik mitbehandelt wurde. Aristides unterscheidet die *συμπλέκοντες τῇ μετρικῇ θεωρίᾳ τὴν περὶ ῥυθμῶν* und die *χωρίζοντες* [18]). Er selber hat in seiner Encyclopädie der musischen Künste — denn diese Bedeutung hat sein Werk *περὶ μουσικῆς* — beide Methoden mit einander vereinigt. Wie Aristoxenus behandelt er nach der Harmonik und Rhythmik die Metrik als selbstständiges *τεχνικόν*, in der Rhythmik aber hat er den Abschnitt von den *διαφοραὶ ποδῶν* zugleich mit metrischen Sätzen durchflochten, und gibt am Ende dieser Darstellung eine kurze Ue-

17) Apel Metrik 2, S. 496. Aehnlich Feussner l. l. p. 28.
18) Aristid. 40. 41.

bersicht von dem Verfahren derjenigen, welche die Sätze der Rhythmik in ihrer abstracten Form ohne Beziehung auf die Metrik hinstellen. Zu den letzteren gehörte Aristoxenus, denn das Verfahren der *χωρίζοντες*, wie es Aristides beschreibt, findet sich in dem uns erhaltenen Fragmente seiner Rhythmik.

Die *συμπλέκοντες* haben übrigens keine wesentlich neue Methode aufgebracht, sondern folgten im Ganzen der Weise, wie sie schon vor Aristoxenus in dem Unterrichte bestanden hatte. Dies geht aus Plato hervor: *ὥσπερ οἱ ἐπιχειροῦντες τοῖς ῥυθμοῖς τῶν στοιχείων πρῶτον τὰς δυνάμεις διείλοντο, ἔπειτα τῶν ξυλλαβῶν, καὶ οὕτως ἤδη ἔρχονται ἐπὶ τοὺς ῥυθμοὺς σκεψόμενοι, πρότερον δ' οὔ* [19]). Auch wir werden in dem Folgenden die Rhythmik in stetem Anschlusse an die Metrik darstellen.

---

19) Plato Cratyl. 424, c.

Erster Abschnitt.

Die Rhythmengeschlechter und errhythmischen Zeiten.

§ 4.

Rhythmus, Arsis und Thesis.

Das Wort *ῥυθμὸς*, völlig gleichbedeutend mit *πους* oder *πους ῥυθμικὸς*, hat im technischen Sinne zwei Bedeutungen, mit denen die Grundbestimmungen der griechischen Rhythmik gegeben sind. Es bezeichnet nämlich einerseits das, was unsere Musik den einzelnen Tact nennt, andererseits die Verbindung von mehreren einzelnen Tacten zu einer einheitlichen Reihe, den periodischen Satz unserer Musik[1]). Für beides hat die antike Theorie kein anderes Wort als *ῥυθμὸς* oder *πούς*: die Ausdrücke *κῶλον*, *ordo* u. s. w., mit denen wir die Reihe zu bezeichnen pflegen, werden in der Rhythmik nicht gebraucht. Diese Terminologie könnte auf den ersten Blick als eine Mangelhaftigkeit der alten Theorie erscheinen, aber sie ist der getreue Ausdruck von der Wesenseinheit, die in der antiken Rhythmik zwischen dem einzelnen Tacte und der ganzen Reihe besteht und einen wesentlichen Unterschied zwischen der alten und modernen Musik begründet.

Rhythmus ist die Vereinigung oder Anordnung von Zeitmomenten zu einer einheitlichen Gruppe, die *τάξις χρόνων*, wie

1) Der Singular *ῥυθμὸς* kann auch gleichbedeutend mit dem Plural *ῥυθμοὶ* gebraucht werden und die auf einander folgenden Tacte und Reihen, die ganze rhythmische Composition bezeichnen. Doch ist dieser Gebrauch des Wortes nicht eigentlich technisch.

Aristoxenus sich ausdrückt[2]). Nicht jede Vereinigung von Zeitmomenten ist ein Rhythmus (*οὐ πᾶσα χρόνων τάξις ἔρρυθμος... πολλαὶ μὲν γὰρ αὐτῶν συμμετρίαι τε καὶ τάξεις ἀλλότριαι φαίνονται τῆς αἰσθήσεως οὖσαι*[3])), sondern die Anzahl der Zeitmomente muss *γνώριμος τῇ αἰσθήσει*[4]) sein, d. h. die unmittelbare Anschauung, das Gefühl muss sie mit Leichtigkeit und ohne reflectirende Berechnung[5]) als Ganzes und zugleich als selbstständige Einheiten auffassen. Die *αἴσθησις* kann nur eine geringe Anzahl von Zeitmomenten auf einmal überschauen, nur Gruppen von zwei, drei, vier oder fünf Einheiten[6]), nur diese Gruppen können die einzelnen Tacte bilden. Grössere Gruppen lassen sich nur dann überschauen, wenn sie sich in 2, 3, 4 oder 5 gleiche kleinere Gruppen zerlegen, und hiermit sind die rhythmischen Reihen gegeben.

Die Einheit der zu einem Tacte vereinigten Zeitmomente beruht auf der stärkeren Intension, mit welcher ein Zeitmoment über die anderen hervorgehoben wird: es beherrscht hierdurch die übrigen, macht sie von sich abhängig und hält sie zusammen. Die stärkere Intension, Ictus genannt, besteht nicht etwa in der Tonhöhe oder in der grösseren Zeitdauer, sondern lediglich in der grösseren Stärke des Tons, in der grösseren Kraft, mit

---

2) Aristox. ap. schol. in Hermog. Walz Rhet. V, 454. VII, 892. Cf. rhythm. 273: *τὸν ῥυθμὸν γίνεσθαι, ὅταν ἡ τῶν χρόνων διαίρεσις τάξιν τινὰ λάβῃ ἀφωρισμένην.* Bacchius p. 22. 23. Aristid. 31. Martian. Capell. 190. Psellus ap. Morell. p. 273. Suid. s. v. *ῥυθμός.* Plat. leg. 2, 665: *τῇ τῆς κινήσεως τάξει ῥυθμὸς ὄνομα εἴη.*

3) Aristox. rhyth. p. 274. 276. Marius Victor. p. 2485.

4) Aristox. rhyth. p. 289. 293. harm. 34.

5) Der Rhythmus braucht nicht *κατ' ἀριθμοὺς* gemessen zu werden, sondern nur die *ῥυθμοειδεῖς*, Aristid. p. 35. 39. S. § 9.

6) Tacte von 5 Einheiten liegen unserer Auffassung nicht sehr nahe, und man hat sie deshalb häufig auf die grade und ungrade Tactart zurückführen wollen. Forkel Geschichte der Musik I, S. 378. Apel Metrik I, S. 117. 131. Lehrs und Meissner in Schneidewin Philol. 1850 S. 94. 88. Aber so wenig sie für die moderne Musik abzuleugnen sind, so wenig ist dies für die alte Rhythmik möglich: den hemiolischen Tact zu ignoriren heisst geradezu die Ueberlieferung der ältesten Rhythmiker, die noch unmittelbar im Leben der klassischen Kunst standen und für rhythmische Verhältnisse ein viel feineres und ausgebildeteres Organ hatten als wir, für theoretische Spielerei oder für Unwissenheit zu erklären. Nach der Angabe der wichtigsten Zeugen ist der fünftheilige Rhythmus das letzte der drei Rhythmengeschlechter, auf denen die gesammte musische Kunst beruht. — Ueber den Tact von 2 Einheiten vgl. § 5, Anm. 2.

der er hervorgebracht wird[7]). Eine unrichtige Auffassung ist es, wenn man meint, die übrigen Momente des Tactes entbehrten des Ictus völlig, die Intension ist auch hier vorhanden, aber sie ist eine Intension geringeren Grades, namentlich tritt ausser dem den Ictus tragenden Momente noch eines hervor, welches ihm in der Tonstärke am nächsten steht und als Nebenictus bezeichnet werden kann[8]).

Die durch die verschiedene Intension hervorgebrachte Gliederung des Tactes ist durch die oben angegebenen Zahlen in gleicher Weise wie sein Umfang bestimmt. Da nämlich die Gruppen von 3, 4, 5 Einheiten sich für die *αἴσθησις* am leichtesten in je zwei Abschnitte 2 + 1, 2 + 2, 2 + 3 zerlegen, so bestimmt sich nach diesen Theilen auch die Gliederung der Intension: in dem einen Theile ist der Hauptictus, in dem andern der Nebenictus enthalten, die übrigen zu einem jeden Theile gehörenden Momente haben eine im Verhältnisse des Haupt- und Nebenictus schwächer werdende Intension. Die Verhältnisse 2 : 1, 2 : 2, 2 : 3 liegen der gesammten Rhythmik zu Grunde, sie sind das Stätige und Bleibende in der Bewegung und dem Wechsel. Die antike Rhythmik nennt sie *λόγοι ῥυθμικοὶ* oder *ποδικοὶ*, die durch sie bezeichneten Abschnitte des Tactes *χρόνοι ῥυθμικοὶ* oder *ποδικοί.*

Der *χρόνος ῥυθμικὸς*, welcher den Hauptictus enthält, heisst *βάσις*[9]), *θέσις*, *ὁ κάτω χρόνος*, *τὸ κάτω*, *positio*, der den Nebenictus enthaltende *ἄρσις*, *ὁ ἄνω χρόνος*, *τὸ ἄνω*, *elatio*, Namen, die von der Orchestik hergenommen sind und sich auf die Dar-

---

7) Man hat den Ictus häufig mit dem Wort: Accent, d. h. der Tonhöhe des Vocales verwechselt. So schon spätere römische Grammatiker (Priscian. 1289: in natúra est arsis in tú). Ictus und Wortaccent fallen in der accentuirenden Poesie zusammen, der älteren lateinischen, der germanischen. In der griechischen ist der Ictus von der Tonhöhe unabhängig, wie dies auch überall da der Fall ist, wo nicht gesprochen, sondern gesungen wird, denn hier fällt der Ictus bald auf den höheren, bald auf den tieferen Ton. Die Identität des Wortaccents mit der Tonhöhe wird Niemand in Zweifel stellen.

8) Die alten Rhythmiker bezeichnen daher bisweilen den Nebenictus mit demselben Worte wie den Hauptictus. Aristid. rhyth. 289: *ἐξ ἑνὸς μὲν τοῦ ἄνω, δύο δὲ τῶν κάτω*, womit der Creticus gemeint ist; vgl. Psellus ap. Morell. p. 301: *ἄρσει καὶ διπλῇ βάσει.*

9) *Βάσις* Aristox. rhyth. 296. 298. Psellus ap. Morell. p. 301. *τὸ ἄνω, τὸ κάτω* ebendas. und schon bei Plat. rep. 400, b.

stellung des Rhythmus durch den Schritt der Tanzenden beziehen. So sagt Bacchius: Ἄρσιν ποίαν λέγομεν εἶναι; ὅταν μετέωρος ᾖ ὁ πούς, ἡνίκα ἂν μέλλωμεν ἐμβαίνειν. Θέσιν δὲ ποίαν; ὅταν κείμενος[10]). Mit dem Aussprechen der den Hauptictus tragenden Silbe setzt der singende Chor den Fuss zur Erde (θέσις, βάσις, τὸ κάτω), bei der den Nebenictus tragenden hebt er den Fuss zu neuem Schritte (ἄρσις, τὸ ἄνω). Schon hieraus folgt, dass im Allgemeinen mit der Anzahl der Tacte einer rhythmischen Reihe die Anzahl der Schritte in der Orchesis übereinkam[11]). Deshalb wurde der ganze Tact auch πούς genannt. Damit stimmt Aristides: ἄρσις μὲν οὖν ἐστι φορὰ σώματος ἐπὶ τὸ ἄνω, θέσις δὲ ἐπὶ κάτω τούτου μέρους[12]). Die Worte ἄρσις und θέσις sind also in einer ganz anderen Weise gebraucht, als unser Hebung und Senkung, womit wir die Elevation der Stimme beim Ictus, die Remission der Kraft bei den übrigen Momenten des Tactes bezeichnen. Wir gehen von dem Tone, die Alten von der Orchestik aus. Als die Orchestik in der Musik zurücktrat, wurde die Bedeutung von ἄρσις und θέσις nicht mehr verstanden und man kehrte daher den Sprachgebrauch um, indem man die den Ictus tragende Silbe als Arsis, die Silbe ohne Ictus als Thesis bezeichnete. So namentlich die lateinischen Grammatiker Terentianus Maurus, Atilius Fortunatianus, Priscian, Isidor, unter den Griechen der Anonymus περὶ μουσικῆς[13]). In diesem Sinne hat

10) Bacchius p. 24. Maxim. Planud. 454 Walz.

11) Plat. leg. 2, 672, d. Τὸ δέ γε κατὰ τὴν τοῦ σώματος κίνησιν ῥυθμὸν μὲν κοινὸν τῇ τῆς φωνῆς εἶχε κινήσει, σχῆμα δὲ ἴδιον. Ausnahmen bildet der päonische Tact (daher hier von 2 Arsen die Rede ist) und der dactylische Tact für die πυρρίχη, wo auf jeden metrischen Fuss 2 πόδες der Orchestik kommen. Deshalb konnte auch ein πούς ἴσος von 2 Kürzen (προκελευσματικὸς ἁπλοῦς, πυρρίχιος, ἡγεμών) als besondere Form des dactylischen Rhythmengeschlechts angesehen werden.

12) Aristid. p. 31. Kurz vorher sagt er: τὰ τούτων πάθη καλοῦμεν ἄρσιν καὶ θέσιν, ψόφον καὶ ἠρεμίαν; θέσιν bezieht sich auf ψόφον, ἄρσιν auf ἠρεμίαν; entweder mit Böckh umzustellen de metr. Pind. p. 13, oder mit Feussner de ant. metr. et mel. p. 15 eine chiastische Verbindung anzunehmen.

13) Terent. Maur. 2412. Atilius Fortun. 2688. Priscian. 1289. Isidor. Orig. 1, 16, 21. Mart. Capell. 191. Mar. Victor. p. 2482. Anonym. 3. 83 (ἡ μὲν οὖν θέσις σημαίνεται, ὅταν ἁπλῶς τὸ σημεῖον ἄστικτον ᾖ, ἡ δ' ἄρσις, ὅταν ἐστιγμένον. Wahrscheinlich war das, was die Aelteren θέσις nannten, ἐστιγμένον, s. Bellermann ad h. l.). Ganz verwirrte Vorstellungen von Arsis und Thesis bei Sergius 1831. Isidor. 3, 19, 9.

sich auch bei den neueren Metrikern der Name von Arsis und Thesis geltend gemacht, und auch wir müssen dem modernen Sprachgebrauch folgen, wodurch unser deutscher Text mit den griechischen Stellen in directen Widerspruch tritt[14]). Es ist dies eine Unbequemlichkeit, der man nicht mehr entgehen kann.

Derselbe *λόγος ῥυθμικὸς*, wie er in dem einzelnen Tacte besteht, herrscht auch in der rhythmischen Reihe, indem ein Theil derselben als Arsis, der andere als Thesis gefasst wird: Arsis und Thesis enthalten auch hier 2 und 1, 2 und 2, 2 und 3 Zeitmomente, nur dass das Zeitmoment jedesmal ein ganzer Fuss oder eine Dipodie ist[15]). Der erste Grundsatz der antiken Rhythmik ist, dass die ganze Reihe im *λόγος ῥυθμικὸς* gegliedert sein muss, und hinter diesen Grundsatz tritt die Gleichheit der einzelnen auf einander folgenden Tacte, die nach unserem modernen Standpuncte das Wesen des Rhythmus ausmacht und im Allgemeinen auch bei den Alten bestand, zurück. Die antike Theorie mass nach rhythmischen Reihen, es genügte, wenn die ganze Reihe rhythmisch war, der einzelne Tact innerhalb derselben wurde dabei unberücksichtigt gelassen. Hierin zeigt sich die Mangelhaftigkeit der alten Theorie, hierher schreibt sich die Messung nach Antispasten, Choriamben, während in der Auffassung der Reihen die moderne Theorie weit hinter der alten zurücksteht.

§ 5.

Die Rhythmengeschlechter.

Διαφορὰ κατὰ γένος und *κατ' ἀντίθεσιν.*

Die antike Rhythmik unterscheidet drei Grundformen des Rhythmus (*γένη ῥυθμικὰ, γένη τῶν ποδῶν*), die im Wesentlichen mit den drei Grundtacten der modernen Musik, dem Drei-

14) So zuerst Bentley und Hermann (vgl. Boeckh de metr. Pind. 13). Anders noch bei Forkel Gesch. der Musik 1, S. 377, wie überhaupt die moderne Musik in der Bezeichnung des Tactes durch Erhebung und Senkung der Hand mit *ἄρσις* und *θέσις* im Sinne der alten Rhythmiker übereintrifft. Aehnlich wie in der modernen Musik bei Augustin. de mus. 2, 13.

15) Dies beweist die Lehre von der *διαφορὰ κατὰ μέγεθος* und *κατὰ σύνθεσιν*, unser zweiter Abschnitt.

achtel-, Vierachtel-, Fünfachtel-Tact, oder was dasselbe ist, dem Dreiviertel-, Vierviertel-, Fünfviertel-Tact übereinkommen. Es sind folgende[1]:

1. Das γένος ἴσον oder δακτυλικὸν (*rhythmus par*), in welchem die Arsis der Thesis an Zeitdauer gleich ist. Zu demselben gehört der Dactylus, Anapäst, Spondeus, Proceleusmaticus diplus. Spätere Rhythmiker rechnen hierher auch den Proceleusmaticus ἁπλοῦς (Pyrrhichius, Hegemon), aus einer kurzen Arsis und einer kurzen Thesis bestehend, Aristoxenus aber schliesst ihn aus der Zahl der Rhythmen aus[2]).

2. Das γένος διπλάσιον oder ἰαμβικὸν (*rhythmus duplex*), in welchem die Arsis die doppelte Zeitdauer der Thesis einnimmt. Hierher gehört der Trochäus (ἐκ διπλασίου θέσεως καὶ βραχείας ἄρσεως), von den Rhythmikern gewöhnlich Choreios genannt, und der Jambus (ἐξ ἡμισείας ἄρσεως καὶ διπλασίου θέσεως), und wie sich von selbst versteht, der Tribrachys als deren Auflösung[3]).

3. Das γένος ἡμιόλιον oder παιωνικὸν (*rythmus sescuplex*), dessen Arsis anderthalbmal so gross als die Thesis ist, so dass die Zeitdauer der Arsis und Thesis sich wie 3 zu 2 oder $1\frac{1}{2}$ zu 1 verhalten. Diesem Geschlechte gehört der Creticus an, oder wie ihn die Rhythmiker nennen, παίων διάγυιος (ἐκ μακρᾶς θέσεως καὶ βραχείας καὶ μακρᾶς ἄρσεως), und seine Auflösungen, der Päon primus und quartus. Der von den Metrikern sogenannte Bacchius wird von den Rhythmikern nicht hierher ge-

---

1) Diese drei γένη wurden schon vor Aristoxenus unterschieden. Plato de republ. 3, 400, a: Τρία ἄττα ἐστὶν εἴδη ἐξ ὧν αἱ βάσεις πλέκονται, ὥσπερ ἐν τοῖς φθόγγοις τέτταρα ὅθεν αἱ πᾶσαι ἁρμονίαι. Aristot. rhet. 3, 8. Aristox. rhyth. 300. Aristid. 31 ff. 97. 96. Mart. Capell. 192. Quintil. instit. 9, 4, 45 ff. Marius Victor. 2481. schol. Hephaest. 11. Psellus ap. Morell. 300.

2) Aristid. p. 36. Mart. Capell. 193. Aristox. rhyth. p. 302. Dion. de verb. comp. 17. schol. Hephaest. 157. Bacchius 24. 25. Wenn Aristides im Gegensatze zu Aristoxenus den δίσημος als einen errhythmischen Fuss annimmt, so beruht dies wohl nicht auf der blossen Theorie, sondern er denkt dabei an den Rhythmus der πυῤῥίχη (cf. p. 97: τῶν ἐν ἴσῳ λόγῳ οἱ μὲν διὰ βραχειῶν γινόμενοι μόνων τάχιστοι καὶ θερμότεροι καὶ κατεσταλμένοι), in welchem auf 4 Kürzen, wie es scheint, 2 πόδες der κίνησις σωματικὴ kamen.

3) Aristid. p. 36. Mart. Capell. 195.

rechnet, die vielmehr mit dem Namen Bacchius den Choriamb und Antispast bezeichnen[4]).

Die Arsis eines jeden Rhythmus wird durch grössere Intension, den Ictus, hervorgehoben; wenn sie in zwei Kürzen aufgelöst ist, trifft der Ictus die erste derselben. Im päonischen Rhythmengeschlechte wird die Thesis stärker hervorgehoben als die vorausgehende noch zur Arsis gehörende Kürze, sie hat einen Nebenaccent und wird deshalb auch geradezu als Arsis bezeichnet[5]). Analog hat im dactylischen Geschlechte bei Auflösung der Arsis die Thesis einen stärkeren Ictus als die vorausgehende Kürze:

–̋ ∪ –́   ∪̋∪ –́

Die Morenzahl ist nach Aristoxenus, der den Pyrrhichius nicht als Rhythmus gelten lässt, 4 für das *γένος ἴσον*, 3 für das *διπλάσιον*, 5 für das *ἡμιόλιον*, daher die Namen *τετράσημον*, *τρίσημον*, *πεντάσημον*. Aber diese *μεγέθη* werden ausdrücklich als *ἐλάχιστα*, als der kleinste Tactumfang bezeichnet; durch die Rhythmopöie wird nämlich, wie sich weiter unten zeigen wird, der Umfang in jedem Geschlechte zu einer viel grösseren Morenzahl erweitert.

So bestimmt sich das *γένος* des Rhythmus lediglich nach dem Zeitverhältnisse, in welchem die *χρόνοι ποδικοί*, Arsis und Thesis, zu einander stehen. Ob die Arsis vorausgeht oder nachfolgt, ist für das Rhythmengeschlecht gleichgültig; der Satz der modernen Musik, dass jeder Tact mit der Arsis beginnen muss, war den Alten fremd. Sie fassten vielmehr die Thesis, je nach der Stelle, welche sie einnahm, entweder mit der vorausgehenden oder nachfolgenden Arsis zu Einem Rhythmus zusammen und stellten hiernach die Lehre von der *διαφορὰ κατ' ἀντίθεσιν* auf. Zwei Füsse von gleicher Morenzahl und gleichem Rhythmengeschlecht unterscheiden sich *κατ' ἀντίθεσιν*, wenn sie in der Reihenfolge von Arsis und Thesis einen Gegensatz bilden, wie Trochäus und Jambus, Dactylus und Anapäst. Ari-

4) Aristid. p. 38. 39. Mart. Capell. p. 196. schol. Hephaest. 160. Doch sagt Marius Victor. p. 2485: *Tres partes in sublatione habent, duas in positione, seu contra, quam rationem maxime incurrunt Paeonici versus et Bacchii, ita nobis metra gradientibus, ut paeonicus servetur rhythmus.*

5) S. § 4, Anm. 8.

stoxenus bezieht die *διαφορὰ κατ' ἀντίθεσιν* bloss auf Trochäus und Jambus, wo sie in der That, wie sich unten zeigen wird, von grosser practischer Bedeutung für die Messung der Reihen ist[6]).

Alle übrigen Verhältnisse, welche zwischen Arsis und Thesis statt finden können, z. B. 1 : 3, 3 : 4, 1 : 4 u. s. w., schliesst Aristoxenus als unrhythmisch aus[7]). Die späteren Rhythmiker, wie Aristides, Martianus und Psellus, lassen auch noch ein *γένος ἐπίτριτον* als rhythmisch gelten, in welchem sich Arsis und Thesis wie 4 : 3 verhalten und welches in seiner geringsten Ausdehnung sieben Moren enthält[8]). Metrisch konnte es schwerlich anders als durch die Versfüsse dargestellt werden, welche auch von den Metrikern Epitriten genannt werden. Doch wurde dies Rhythmengeschlecht nach dem ausdrücklichen Zeugnisse des Aristides nur selten angewandt und nicht von Allen als rhythmisch anerkannt, und schon hieraus folgt, dass die Epitriten in der dorischen Strophe, im Tetrameter und Trimeter nicht nach diesem Masse gemessen wurden, ganz abgesehen davon, dass es Aristoxenus für arrhythmisch erklärt[9]) und dass sonst ein grosser Theil der griechischen Melik der Arrhythmie anheim fallen würde. Wahrscheinlich war das *γένος ἐπίτριτον* nichts anderes als eine rhythmische Künstelei, wie sie der Verfall der Kunst mit sich führte[10]).

---

6) Aristox. rhyth. 300: *Ἀντιθέσει δὲ διαφέρουσιν ἀλλήλων οἱ τὸν ἄνω χρόνον πρὸς τὸν κάτω ἀντικείμενον ἔχοντες. ἔσται δὲ ἡ διαφορὰ αὕτη ἐν τοῖς ἴσοις μὲν, ἄνισον δὲ ἔχουσι τῷ ἄνω χρόνῳ τὸν κάτω.* Aristid. 34: *Ἑβδόμη (διαφορὰ) ἡ κατὰ ἀντίθεσιν, ὅταν δύο ποδῶν λαμβανομένων ὁ μὲν ἔχῃ τὸν μείζονα χρόνον καθηγούμενον, ἑπόμενον δὲ τὸν ἐλάττονα, ὁ δὲ ἐναντίως.* Mart. Cap. 193.

7) Aristox. rhyth. 202 ff. Cf. Aristid. 41.

8) Aristid. p. 35: *Προστιθέασι δέ τινες καὶ τὸ ἐπίτριτον .... τὸ δὲ ἐπίτριτον ἄρχεται μὲν ἀπὸ ἑπτασήμου, γίνεται δὲ ἕως τεσσάρων καὶ δεκασήμου. σπάνιος δὲ ἡ χρῆσις αὐτοῦ.* Aristid. p. 41: *Μερίζων τὸν ζ' εἰς τρία καὶ τέσσαρα, σώζεται λόγος ἐπίτριτος, ἐξ οὗ φημι συντίθεσθαι (τὸν ῥυθμόν).* Mart. Capell. p. 192. Psellus ap. Morell. p. 201. Porphyr. ad Ptol. 220.

9) Aristox. rhyth. p. 305: *οὔτ' ... ἔστιν ἔρρυθμος ὁ τοῦ ἐπιτρίτου.*

10) Wie sich später zeigen wird, enthält auch jeder metrische Epitrit einen rhythmischen *λόγος ἐπίτριτος*, aber nur in dem einen seiner beiden Theile, entweder in dem Trochäus oder dem Spondeus, indem jedesmal eine Thesis irrational ist und also zur Arsis in dem Verhältnis wie $1\frac{1}{2} : 2$, wie 3 : 4 steht. S. § 29 und 30. Auch folgende

Psellus nennt auch noch ein *γένος τριπλάσιον* als rhythmisch, in welchem sich Arsis und Thesis wie 3 zu 1 verhält[11]). Dies ist aber kein besonderes Rhythmengeschlecht, sondern bezieht sich auf die Messung kyklischer Anapäste mit anlautender kurzer Thesis, wie den von Bacchius aufgeführten *ἐνόπλιος* ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –. Weil den Alten der Begriff der Anakrusis fehlt, so wird er von Bacchius ⏑ –, ⏑ ⏑, – ⏑, ⏑ – gemessen[12]), von andern wurde auch eine Messung nach Tribrachen angewandt, wie aus einer Stelle des Terentianus Maurus hervorzugehn scheint,

⏑ – ⏑, ⏑ – ⏑, ⏑ –

und hierbei erklärt sich, wie von einem *γένος τριπλάσιον* geredet werden konnte[13]).

Als oberster Grundsatz für die Rhythmik der klassischen Periode ist fest zu halten, dass alle Verhältnisse ausser den im *γένος ἴσον*, *διπλάσιον* und *ἡμιόλιον* enthaltenen arrhythmisch sind. Diesen Geschlechtern ordnen sich alle rhythmischen Reihen und alle Bestandtheile der Strophe unter, wie die Lehre von den *μεγέθη* zeigen wird. *Quidquid istis discrepabit, absonum reddet melos*[14]).

§ 6.

Die errhythmischen Zeiten im Allgemeinen.

Der Rhythmus bedarf eines Rhythmizomenon, wodurch er sinnlich dargestellt wird. Dies besteht für die melische Poesie in den Tönen der Melodie (*φθόγγοι*), welche durch verschiedene Zeitdauer fähig sind, die rhythmischen Zeiten der verschiedenen

---

Reihen –̋ ⏑ ⏑ –́ ⏑ und –̋ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ ständen bei bloss einzeitiger und zweizeitiger Messung im epitritischen Verhältnis (4+3 und 8+6), jene wäre das *μέγεθος ἑπτάσημον*, diese das *μέγεθος τεσσαρεσκαιδεκάσημον*, doch ist die wirkliche Morenzahl eine andere.

11) Psellus l. l. *Γίνεται δέ ποτε ποὺς καὶ ἐν τριπλασίῳ λόγῳ, γίνεται καὶ ἐν ἐπιτρίτῳ.*

12) Bacch. p. 25: *ἐξ ἰάμβου καὶ ἡγεμόνος καὶ χορείου καὶ ἰάμβου.* Identisch damit ist das *προσοδιακὸν διὰ τεσσάρων* bei Aristid. 39 nach der von uns gegebenen Berichtigung des Textes. S. § 27.

13) Terent. Maur. p. 2414: *Septimum pedem loquemur, quem vocant ἀμφίβραχυν, quom duae breves utrinque media longa ponitur: ἄρσις uno sublevetur, deprimant θέσιν tria.* Feussner zu Aristox. 57.

14) Ibid. p. 2412.

Rhythmengeschlechter zu bilden. Die *χρόνοι φθόγγων* schliessen sich im Allgemeinen streng an die sprachliche Quantität der Silben an. Die antike Musik diente in der klassischen Zeit nur zur Hervorhebung und Verherrlichung des durch die Sprache ausgedrückten Gedankens und konnte daher den Text des Gesanges keineswegs mit der Freiheit behandeln, wie die moderne Musik, in welcher die Worte gegenüber der Melodie und Harmonie nur eine untergeordnete Stellung einnehmen. Eine sprachlich lange Silbe muss auch im Melos eine lange, eine sprachlich kurze auch im Melos eine kurze bleiben[1]). Aber wie in der bewegten, affectvollen Rede sowohl die lange als auch die kurze Silbe verschiedene Zeitdauer erhält[2]), ebenso hat auch das Melos, welches nichts anderes ist als die zum ausdrucksvollen Gesange erhobene Rede, die einfache Länge und die einfache Kürze modificirt und weiter entwickelt. Während die Grammatiker nur eine einzige Länge und nur eine einzige Kürze kennen, unterscheiden die antiken Musiker verschiedene Arten der langen und verschiedene Arten der kurzen Silbe, und werden in diesem Gegensatze zu dem Versuche geführt, auch in der Sprache eine Verschiedenheit unter den Längen und ebenso eine Verschiedenheit unter den Kürzen nachzuweisen. Ein Vocal — so sagen sie —, der mit zwei Consonanten schliesst, nimmt eine grössere Zeitdauer ein, als wenn nur Ein Consonant oder gar keiner auf ihn folgt; der kurze Vocal ohne Consonant ist kürzer als mit Consonant. Auch bei Rhetoren findet sich diese Auffassung von den Musikern entlehnt[3]). Wenn sie auch nicht viel mehr als eine

1) Deshalb wurde bei den Alten nur die harmonische Qualität der Töne bezeichnet, die Quantität blieb meist unbezeichnet. Die Stelle des Aristoxenus rhyth. p. 270: *ἡ γὰρ αὐτὴ λέξις, εἰς χρόνους τιθεῖσα διαφέροντας ἀλλήλων, λαμβάνει τινὰς διαφορὰς τοιαύτας, αἵ εἰσιν ἴσαι αὐταῖς τῆς τοῦ ῥυθμοῦ φύσεως διαφοραῖς* bezieht sich auf die doppelte Messung der epitritisch-trochäischen Dipodien, der dactylischen Reihe, des leichten Ditrochäus, aber nicht auf Willkühr in der Messung einzelner Silben. Nach dem Obigen ist auch Dionys. de comp. verb. 11 p. 64 zu verstehen: *ἡ ῥυθμικὴ καὶ μουσικὴ μεταβάλλουσιν αὐτὰς* (sc. *τὰς συλλαβὰς, τάς τε μακρὰς τάς τε βραχείας*) *μειοῦσαι καὶ αὔξουσαι ὥστε πολλάκις εἰς τἀναντία μεταχωρεῖν· οὐ γὰρ ταῖς συλλαβαῖς ἀπευθύνουσι τοὺς χρόνους, ἀλλὰ τοῖς χρόνοις τὰς συλλαβάς.*

2) Dies bemerkt bereits Dionys. de comp. verb. 20.

3) Dionys. de comp. verb. 11. 25. Longin. proleg. 139. schol. Hephaest. 150. 151. schol. Dion. Thrac. 821 B. Marius Victor. 2484. Quintil. instit. 9, 4, 84. Diomed. 464. Priscian. 573.

Spielerei ist, so zeigt sie doch, welche Bedeutung die Unterscheidung verschiedener Längen und verschiedener Kürzen für das Melos hatte.

Ausser den *χρόνοι φϑόγγων* kennt die Melik auch *χρόνοι κενοί*, Pausen, d. h. Zeitmomente, die nicht durch Töne ausgefüllt sind, wie auch in der gewöhnlichen Rede zwischen einzelnen Wörtern und Sätzen Pausen eintreten. Auch die Pausen hat die Melik dem rhythmischen Systeme unterworfen; in ihrer Dauer sind sie den *χρόνοι φϑόγγων* analog, nur dass sie nicht so mannigfach entwickelt sind.

Die Rhythmik behandelt die verschiedenen *χρόνοι* gleich zu Anfange des Systems in dem Abschnitte *περὶ χρόνων πρώτων*. Doch gibt sie hier nur die allgemeinsten Gesichtspuncte, das Speciellere scheint sie als der practischen Ausführung angehörig in das Gebiet der Rhythmopöie verwiesen zu haben. Es ist daher nothwendig, diesen Abschnitt vielfach aus den sonstigen Angaben der Musiker und gelegentlichen Bemerkungen anderer Schriftsteller zu ergänzen.

Es gibt sieben *χρόνοι φϑόγγων* und vier *χρόνοι κενοί*[4]). Wir stellen sie hier übersichtlich in ihrer Reihenfolge von dem längsten zum kürzesten zusammen und fügen dem Namen die antike Bezeichnung, die Morenzahl und die Werthbestimmung in unseren Noten hinzu, wobei wir für die gewöhnliche kurze Silbe, den *χρόνος πρῶτος*, unsere Achtelnote ansetzen.

	χρόνοι:				*χρόνοι κενοί:*			
παρεκτεταμένοι	*μακρ. πεντάσημος*	ш	5	𝅗𝅥.‿♩				
	μακρ. τετράσημος	⊔	4	𝅗𝅥	*μακρ. τετράσημος*	Λ̄	4	𝄼
	μακρ. τρίσημος	∟	3	♩.	*μακρ. τρίσημος*	Λ̄	3	𝄽.
	μακρὸς δίσημος	—	2	♩	*μακρ. δίσημος* (*πρόσϑεσις*)	Λ̄	2	𝄽
	χρόνος ἄλογος		1½	♪.				
	βραχὺς, χρ. πρῶτος		1	♪	*βραχὺς, ἐλάχιστος* (*λεῖμμα*)	Λ	1	𝄾
	βραχέος βραχύτερος		½	𝅘𝅥𝅯				

4) Wenn Bacchius p. 23 nur drei *χρόνοι* anführt, den *βραχυσύλλαβος* oder *βραχὺς*, den *μακρὸς* und *ἄλογος*, so ist hiermit nicht gesagt, dass es überhaupt nur 3 Zeiten gab: der *μακρὸς* ist ein vierfacher, der *βραχὺς* ein zweifacher. Den Nachweis s. § 7—11. Böckh's System der *χρόνοι* s. de metr. Pind. p. 108, wo unser *βραχέος βραχύτερος* und *μακρὸς πεντάσημος* fehlen, dagegen sechs weitere

Der βραχὺς und μακρὸς wurde auch durch β und μ, die Anfangsbuchstaben der beiden Wörter, oder durch α und β, die Zahlzeichen für Eins und Zwei, bezeichnet, was hauptsächlich bei den Metrikern der Fall war[5]). Die in der Tabelle angegebenen Zeichen waren bei den Musikern gebräuchlich, nur dass der βραχὺς, wie es scheint, stets unbezeichnet gelassen wurde; sie beruhen auf einem einfachen und consequent durchgeführten Principe. Die ältesten Zeichen waren – und ◡, γραμμὴ εὐθεῖα und συνεστραμμένη genannt, bereits von Aristophanes Byzantius gebraucht[6]). Aus der Länge – bildeten die Musiker durch Hinzufügung Eines Striches den μακρὸς τρίσημος, zweier Striche den τετράσημος, dreier den πεντάσημος und setzten diese Zeichen über die Noten zur Bestimmung ihres quantitativen Werthes. Das Zeichen der einzeitigen Pause Λ ergibt sich als Abkürzung des Wortes λεῖμμα; um die längeren Pausen auszudrücken, wurden über das Λ die Zeichen der langen Noten gesetzt. Doch scheinen die Musiker nur selten von diesen Zeichen Gebrauch gemacht zu haben, weil fast immer die Quantität durch die sprachliche Prosodie bestimmt war.

§ 7.

Χρόνος πρῶτος und σύνθετος.

Rationale Zeiten (χρόνοι ῥητοί, κριτικοί) sind diejenigen, welche an Dauer mit der Arsis oder Thesis oder mit der Gesammtgrösse eines rhythmischen Fusses übereinkommen. Unter rhythmischem Fusse ist hier der ῥυθμὸς ἴσος, διπλάσιος, ἡμιόλιος in seiner kleinsten Ausdehnung von drei bis fünf Moren (πους ἐλάχιστος, πους καθ' αὑτὸν[1])) zu verstehen. Rationale Zeiten sind der χρόνος πρῶτος und die σύνθετοι: die gewöhnliche metrische Kürze und Länge von 1 und 2 Moren und die

---

χρόνοι angenommen werden: von $\frac{6}{7}$, $1\frac{2}{5}$, $1\frac{2}{7}$, $1\frac{5}{7}$, $2\frac{2}{5}$ und 8 Moren. Das Nähere darüber § 28.

5) Marius Victor. 2486. 2492. Hephaest. 78.

6) Sergius 1832. 1834. Maxim. Victor. 276. Donat. 8. Diomed. 429. Isid. 1, 16, 18. Anecdot. Bekker. 691. 706. 712. Anecdot. Villois. 113. Arcad. accent. 187.

1) Aristox. rhyth. p. 191 und 192. 302. Psellus p. 301 Morell.

über das Mass der Zweizeitigkeit ausgedehnten Längen (παρεκτεταμένοι).

Χρόνος πρῶτος oder ἐλάχιστος ist die kleinste rationale Zeiteinheit, wonach alle übrigen bestimmt werden, die Grundzeit [2]). Die Dauer beträgt Eine More und entspricht der gewöhnlichen kurzen Silbe, doch ist sie natürlich keine absolute, sondern wird durch die ἀγωγή bedingt: je nachdem sie länger oder kürzer ist, müssen auch die übrigen χρόνοι wachsen oder abnehmen. Der χρόνος πρῶτος kann von keinem Rhythmizomenon, weder durch die Lexis, noch durch das Melos, noch durch die orchestische Bewegung in Theile zerlegt werden, daher er auch ἀμερής und ἄτομος genannt und mit der δίεσις, dem Viertelstone der Harmonik, und dem σημεῖον, dem Puncte der Geometrie, verglichen wird [3]). Nach der ausdrücklichen Angabe des Aristoxenus können auf ihn weder zwei Silben, noch zwei Töne, noch zwei σημεῖα der Orchestik kommen: mithin kann die in der modernen Musik übliche Zerlegung der Achtelnote in zwei Sechszehntel oder noch kleinere Zeittheile in der antiken Musik nicht vorkommen, vorausgesetzt dass der χρόνος τετράσημος, wie wir es oben thaten, als halbe Note angesetzt wird [4]).

Dem χρόνος πρῶτος steht der σύνθετος gegenüber, der die Dauer von zwei oder mehreren πρῶτοι einnimmt und nach der Anzahl der πρῶτοι, die in ihm enthalten sind, δίσημος, τρίσημος, τετράσημος genannt wird [5]). Der δίσημος ist die gewöhnliche

---

2) Aristox. rhyth. p. 280. Aristid. p. 32. Martian. Capell. p. 191.

3) ibid. Daher auch σημεῖον genannt, in der Metrik χρόνος schlechthin oder μέτρον, μέτρον ἐλάχιστον Longin. prol. 141. Quintil. 9, 4, 45 ff. Mar. Vict. 2486. Rhet. Walz VI, 130. VII, 892. Wie aus der Grundform von σημεῖον ein δίσημος, τρίσημος u. s. w., so wird von χρόνος das gleichbedeutende δίχρονος, τρίχρονος, τετράχρονος, πεντάχρονος gebildet, s. § 8. Anm. 5. Bei den älteren Metrikern ist δίχρονος so viel wie *syllaba anceps* (κοινή, μέση, ἀμφίβολος), Aristid. p. 44. Cf. schol. Dion. Thrac. 821. Uebrigens ist σημεῖον ebenso wenig wie χρόνος der eigentlich technische Ausdruck für χρόνος πρῶτος: beide Wörter können auch den σύνθετος, überhaupt jede in der Rhythmik vorkommende Zeit bedeuten.

4) Aristox. rhyth. 283: Ἐν ᾧ δὲ χρόνῳ μήτε δύο φθόγγοι δύνανται τεθῆναι κατὰ μηδένα τρόπον, μήτε δύο ξυλλαβαὶ, μήτε δύο σημεῖα, τοῦτον πρῶτον ἐροῦμεν χρόνον. Bloss im Trochäus semantus, Orthius und Spondeios diplus kann die Kürze 2 Moren enthalten, dann ist aber die Länge stets ein τετράσημος. Vgl. § 22—24.

5) Aristox. rhyth. 281 ff. Aristid. 33. Martian. Capell. 191.

lange Silbe, der *τρίσημος* und *τετράσημος* sind über das metrische Mass ausgedehnte Längen[6]).

Die Ausdrücke *σύνθετος* und *ἀσύνθετος χρόνος* haben aber auch noch eine Bedeutung, die sich auf die practische Ausführung des Melos, besonders auf den Verein der Lexis, Melodie und Orchestik bezieht, — wie Aristoxenus sagt: *πρὸς τὴν τῆς ῥυθμοποιίας χρῆσιν*[7]). In diesem Sinne bedeutet nach Aristoxenus:

1) *ἀσύνθετος* oder *ἁπλῶς ἀσύνθετος χρόνος* jede Zeitgrösse, die nur von einer einzigen Silbe, einem einzigen Tone, einem einzigen Semeion der Orchestik ausgefüllt ist, einerlei, welche Zeitdauer sie einnimmt, ob sie *πρῶτος*, *δίσημος*, *τρίσημος* ist;

2) *σύνθετος χρόνος* jede Zeitgrösse, die von mehreren Momenten der Rhythmizomena ausgefüllt ist, entweder

   a) *πῇ σύνθετος καί πῃ ἀσύνθετος* oder *μικτὸς*, wenn auf dieselbe Zeitgrösse von einem Rhythmizomenon nur Ein Moment, von dem anderen gleichzeitig mehrere Momente kommen: nur Eine Silbe, aber zwei oder mehrere Töne, wie in dem Euripideischen *εἱειειειειειλίσσετε*, *εἱειειειλίσσουσα* bei Aristophanes[8]), und in einigen Reihen der Hymnen des Mesomedes und Dionysius[9]):

6) Mar. Victor. p. 2484 *δίσημος θέσις*, die lange Silbe des Jambus.

7) Aristox. rhyth. p. 283—288. Unrichtig ist die Erklärung, welche Feussner zu Aristoxen. S. 42—44 gegeben hat. Er fasst den *χρόνος σύνθετος* als verschieden von dem *ἁπλῶς ἀσύνθετος* und denkt sich unter jenem eine Tactzeit, die mit einem einzigen rhythmischen Stofftheile und auch nur einer einzigen Stoffesart, d. h. entweder mit nur einer Silbe, oder nur mit einem Ton, oder nur einer Tanzbewegung ausgefüllt ist. Eine solche Form kann aber nur in der *ψιλὴ λέξις*, oder der blossen Instrumentalmusik, oder der *ψιλὴ ὄρχησις* vorkommen, im *τέλειον μέλος* ist sie gar nicht möglich. Aristoxenus versteht unter *σύνθετος* dasselbe, was er nachher im Gegensatze zu dem *πῇ σύνθετος καί πῃ ἀσύνθετος* mit *ἁπλῶς σύνθετος* bezeichnet; die Definition *ὅταν ὑπὸ μιᾶς ξυλλαβῆς ἢ ὑπὸ φθόγγου ἑνὸς ἢ σημείου καταληφθῇ* fällt zusammen mit *οἷος μήθ' ὑπὸ ξυλλαβῶν πλειόνων, μήθ' ὑπὸ φθόγγων, μήθ' ὑπὸ σημείων κατέχεται.* Ebenso unrichtig ist es, wenn Feussner den *σύνθετος* und *ἁπλῶς σύνθετος* coordinirt entgegenstellt, während der *ἁπλῶς σύνθετος* mit dem *πῇ σύνθετος καί πῃ ἀσύνθετος* nur verschiedene Unterarten des *σύνθετος* bildet.

8) Aristoph. Ranae 1314. 1348.

9) Hymn. in Helium 23. 24. 25 ed. Bellermann tab. III.

ΜΙ Ζ ΙΜ Φ ΣΡ ΡΜΡ Σ
λευκῶν ὑπὸ σύρμασι μόσχων·
Σ Σ Σ Σ Σ Σ ΡΣ ΡΦΡΜ
γάννυται δέ τέ σοι νόος εὐμενὴς
Μ ΙΖ ΙΜ Ι Φ ΣΡΜΡΣ
πολυείμονα κόσμον ἑλίσσων.

oder nur Ein Ton, aber mehrere Silben, wie bei den sechs ersten Silben der zweiten mitgetheilten Reihe, oder endlich nur Eine Silbe, aber mehrere orchestische Semeia, wie bei den Trochäi semanti, Orthii und Doppelspondeen, wo auf jede vierzeitige Länge zwei *πόδες* der Orchestik kommen;

b) *ἁπλῶς σύνθετος*, wenn auf dieselbe Zeitgrösse von jedem Rhythmizomenon gleichzeitig mehrere Momente kommen, z. B. zwei Töne, zwei Silben, zwei Momente der Orchestik. Der *ἁπλῶς σύνθετος* zerfällt demnach stets in mehrere *ἀσύνθετοι*.

Von der Zeitgrösse gesagt ist also der *ἀσύνθετος* stets eine kurze, der *σύνθετος* stets eine lange Silbe, — von der *χρῆσις ῥυθμοποιίας* gesagt ist der *ἀσύνθετος* bald eine kurze, bald eine lange, der *σύνθετος* stets eine lange, denn nur die lange kann zerlegt werden, die kurze (*χρόνος πρῶτος*) ist untheilbar.

§ 8.

Χρόνοι παρεκτεταμένοι.

Χρόνοι παρεκτεταμένοι sind die langen Silben, welche zu einer grösseren Dauer als dem Umfange von zwei kurzen ausgedehnt sind. Das Vorkommen dieser *χρόνοι* in der alten Rhythmik und Musik wird uns vielfach bezeugt. So sagt der Scholiast zu Hephästion: *ἰστέον δὲ ὅτι ἄλλως λαμβάνουσι τὸν χρόνον οἱ μετρικοὶ ἤγουν οἱ γραμματικοί, καὶ ἄλλως οἱ ῥυθμικοί· οἱ γραμματικοὶ ἐκεῖνον μακρὸν χρόνον ἐπίστανται, τὸν ἔχοντα δύο χρόνους, καὶ οὐ καταγίνονται εἰς μεῖζόν τι· οἱ δὲ ῥυθμικοὶ λέγουσι τόνδε εἶναι μακρότερον τοῦδε, φάσκοντες τὴν μὲν τῶν συλλαβῶν εἶναι δύο ἡμίσεως χρόνων, τὴν δὲ τριῶν, τὴν δὲ πλειόνων.* So sagt ferner Longin in den Prolegomena zu Hephästion von dem Rhythmus im Gegensatze zu dem Metrum, welches nur eine einzige Länge und Kürze kennt: *ὁ δὲ ῥυθμὸς ὡς βούλεται ἕλκει*

τους χρόνους· πολλάκις γοῦν καὶ τὸν βραχὺν χρόνον ποιεῖ μακρόν. Aehnlich Marius Victorinus: *Musici qui temporum arbitrio syllabas committunt in rhythmicis modulationibus aut lyricis cantionibus, per circuitum longius extentae pronuntiationis tam longis longiores quam rursus per correptionem breviores brevibus proferunt*[1]). Die längere Dehnung des Tones hiess *τονή*; von Euklides wird sie folgendermaassen definirt: *τονὴ δὲ ἡ ἐπὶ πλείονα χρόνον μονὴ κατὰ μίαν γινομένη προφορὰν τῆς φωνῆς*, d. h. ein längeres Verweilen des Tones auf derselben Note. Dass hierunter in der That ein länger fortgesetztes Aushalten desselben Tones und nicht etwa eine mehrmalige unmittelbare Aufeinanderfolge gleicher Töne gemeint ist, geht daraus hervor, dass Euklides die letztere ausdrücklich als die *πεττεία* von der *τονὴ* unterscheidet (*πεττεία δὲ ἡ ἐφ᾽ ἑνὸς τόνου πολλάκις γενομένη πλῆξις*[2]). Auf die *τονὴ* sind die *χρόνοι μήκιστοι* oder *παρεκτεταμένοι* zu beziehen, von denen Aristides spricht: *εἰ δὲ διὰ μηκίστων χρόνων συμβαίη γίνεσθαι τοὺς πόδας, πλείων ἡ κατάστασις ἐμφαίνοιτ᾽ ἂν τῆς διανοίας. διὰ τὸ ... ὁρῶμεν ... τοὺς μηκίστους ἐν τοῖς ἱεροῖς ὕμνοις, οἷς ἐχρῶντο παρεκτεταμένοις*[3]). Der hier gebrauchte Ausdruck *παρεκτεταμένος*, d. h. über das gewöhnliche Maass hinaus gedehnt, ist der Terminus technicus für diese *χρόνοι*, worauf sowohl der Name *τονὴ* als die Bezeichnung des Marius Victorinus *longius extenta pronuntiatio* hinweist.

Fragen wir nun nach dem Umfange der einzelnen *παρεκτεταμένοι*, so scheint die oben angeführte Stelle des Scholiasten zu Hephästion hierauf Antwort zu geben, worin es heisst, dass die Rhythmiker nicht bloss Längen von 2 Moren annehmen, sondern auch von $2\frac{1}{2}$, 3 und mehr Moren[4]). Doch wenn aus diesem Verfahren der Rhythmiker auch die grössere Ausdehnung

1) Schol. Heph. p. 150. Longin. proleg. p. 139. Marius Victor. p. 2481. Aehnlich Dionys. de comp. verb. 15: *Διαλλάττει καὶ βραχεῖα συλλαβὴ βραχείας καὶ μακρὰ μακρᾶς, καὶ οὔτε τὴν αὐτὴν ἔχει δύναμιν οὔτ᾽ ἐν λόγοις ψιλοῖς οὔτ᾽ ἐν ποιήμασιν ἢ μέλεσιν διὰ ῥυθμῶν ἢ μέτρων κατεσκευασμένοις πᾶσα βραχεῖα καὶ πᾶσα μακρά.*

2) Euclid. harm. p. 22. Dasselbe Bryenn. harm. p. 503 mit dem Zusatze: *ἢ ὅταν ἐπὶ τοῦ αὐτοῦ φθόγγου πλείονες λέξεις μελῳδῶνται*, cf. S. 36 Z. 2.

3) Aristid. p. 97. Ueber die Bedeutung der *μήκιστοι ἐν τοῖς ἱεροῖς υμνοις* s. § 23. 24.

4) Aehnlich Priscian. p. 572: *Tempus unum vel duo, vel etiam, ut quibusdam placet, unum semis, et duo semis et tria.*

der langen Silbe in der Musik hervorgeht, so sind doch die Zahlenangaben 2½, 3 nicht auf melische *χρόνοι* zu beziehen, sondern nur auf die Versuche der alten Musiker, auch in den sprachlichen Silben Unterschiede der Länge nachzuweisen. Das zeigen die folgenden Worte: *οἷον τὴν ΩΣ οἱ γραμματικοὶ λέγουσιν εἶναι δύο χρόνων, οἱ δὲ ῥυθμικοὶ δύο ἡμίσεως· δύο μὲν τοῦ Ω μακροῦ, ἡμίσεως δὲ χρόνου τοῦ Σ.* Es folgt hieraus nicht, dass auch die antike Rhythmik *χρόνοι* von 2½ Moren kannte.

Die *παρεκτεταμένοι* sind uns in dem Syngramma des Anonymus überliefert, der an zwei Stellen folgende lange Silben aufführt: *μακρὰ δίχρονος, μακρὰ τρίχρονος, μακρὰ τετράχρονος, μακρὰ πεντάχρονος* mit Hinzufügung der bereits oben gegebenen Längenzeichen[5]). Unter *μακρὰ δίχρονος* ist die gewöhnliche metrische zweizeitige Länge verstanden, wie auch schon aus dem Zeichen hervorgeht, die übrigen Silben sind Längen, die durch die *τονή* zu dem dreifachen, vierfachen und fünffachen Umfang des *χρόνος πρῶτος* erweitert sind. Der *τρίχρονος* erfüllt einen ganzen *ῥυθμὸς διπλάσιος*, der *τετράχρονος* einen *ἴσος*, der *πεντάχρονος* einen *ἡμιόλιος*:

	ποὺς τρίσημος	*τετράσημος*	*πεντάσημος*
χρ. πρῶτος und *δίσημος*	— ⏑	— —	— ⏑ —
χρ. παρεκτεταμένοι	⏗	⏘	⏙

In der antiken Melik konnte also ein jeder Rhythmus der drei Geschlechter durch eine einzige Silbe und einen einzigen *φθόγ-*

5) Anonym. 1. 3. 83. Aristides p. 33 führt nach dem einzeitigen *χρόνος πρῶτος* folgende *σύνθετοι* auf: *ὁ μὲν διπλασίων ἐστὶ τοῦ πρώτου, ὁ δὲ τριπλασίων, ὁ δὲ τετραπλασίων, μέχρι γὰρ τετράδος προῆλθεν ὁ ῥυθμικὸς χρόνος. καὶ γὰρ ἀναλογεῖ τῷ πλήθει τῶν τοῦ τόνου διέσεων καὶ πρὸς τὴν διαστηματικὴν φωνὴν εὐφυῶς ἔχει.* Martian. Capell. 191. Wir haben darunter den *δίσημος, τρίσημος, τετράσημος* zu verstehen. Bis zum *τετράσημος* entsprechen die *χρόνοι* einerseits der Grösse der *χρόνοι ῥυθμικοί*, d. h. der Arsis und Thesis in den Rhythmengeschlechtern, wozu Aristides nach seiner Theorie auch die vierzeitige Arsis des *γένος ἐπίτριτον* rechnet, andererseits der Grösse der Intervalle von der Diesis bis zum *τόνος*, der ebenso vier Diesen umfasst, wie der *τετράσημος* vier *χρόνοι πρῶτοι.* Dies ist der Sinn der Stelle und dies der Grund, weshalb der *πεντάσημος* nicht erwähnt wird. — Der *πεντάχρονος* bei Dionys. de comp. verb. 25 p. 205 R. ist der fünfzeitige Päon. Vgl. Quint. instit. 9, 4, 51. schol. ad Dion. Thrac. p. 821. Longin. prol. 142.

γος ausgedrückt werden[6]), und hieraus folgt schon von selber, in welchen Metren jene drei *ἐκτεταμένοι* ihre Stelle haben, der *τρίσημος* im trochäischen, der *τετράσημος* im dactylischen, der *πεντάσημος* im kretischen; besonders finden sie sich als Schluss catalectischer Reihen, wo die blosse Arsis einen ganzen Tact vertritt; doch ist hiermit nicht gesagt, dass die Catalexis überall ein *παρεκτεταμένος* sein muss, da der Tact auch durch eine Pause erfüllt werden kann. Ueber ihren Gebrauch im Einzelnen s. § 19. 20. 22 ff. 34. 35.

Eine weitere *τονή* als bis zur Fünfzeitigkeit anzunehmen sind wir durchaus nicht berechtigt, wir müssen uns hier lediglich den Nachrichten der Alten anschliessen, wenn wir nicht an die Stelle historischer Ueberlieferung willkührliche Hypothesen setzen wollen, welche das System der antiken Rhythmik verwirren. Ein *χρόνος ὀκτάσημος*, der sich zum *χρόνος πρῶτος* ebenso verhalten würde, wie unsere ganze Note zur Achtelnote, war der antiken Rhythmik unbekannt, die Grenze der *τονή* war der *πεντάσημος*, nicht etwa durch Willkühr oder Zufall, sondern in dem tiefsten und innersten Wesen der griechischen Rhythmik, in dem Verhältnisse der drei Rhythmengeschlechter begründet. Ebenso müssen wir aber auch die Hypothese abweisen, welche Längen statuirt, welche dem Umfange der *πόδες μείζονες*, der rhythmischen Reihen gleichkommen. Ein *χρόνος πεντεκαιεικοσάσημος*, ein einziger Ton, der 25 kurzen Silben, einem cretischen Pentameter gleich kommt, ist völlig unerhört.

§ 9.

Χρόνος ἄλογος (ῥυθμοειδής).

Alle Zeitgrössen, welche zu einander nicht in dem Verhältnisse von 1 : 1 oder 1 : 2 oder 2 : 3 stehen[1]), gelten der Rhyth-

---

6) Deshalb redet schol. in Hermog. Walz Rhet. VI, 130 von einem *πούς μονοσύλλαβος* und Psellus bei Morell. p. 284 von den *ποδικοὶ χρόνοι: ὧν ὁ μὲν ἄρσεως, ὁ δὲ βάσεως, ὁ δὲ ὅλου ποδός*: unter dem letzteren ist der Fall verstanden, wenn ein ganzer Fuss durch einen dreizeitigen, vierzeitigen, fünfzeitigen *χρόνος* ausgedrückt ist, welche dadurch, dass sie einen ganzen Rhythmus ausfüllen, von selber *ποδικοὶ χρόνοι* sind.

1) Wir folgen hier wie überall in dem Folgenden der älteren Theorie des Aristoxenus: die spätere Theorie erkannte auch noch das Verhältnis 3 : 4 oder gar noch 1 : 3 als rhythmisch an. Aristid. p. 35.

mik schlechthin als Grössen ohne Verhältnis, als *ἄλογοι*; sie führen diesen Namen, wie Aristides sagt, nicht als ob sie überhaupt in keinem Verhältnisse ständen — denn irgend ein Verhältnis findet immer statt —, sondern weil ihr Verhältnis keines von denen ist, welche als rhythmisch bezeichnet werden[2]). Dahin gehören nach Aristoxenus alle Zeiten, welche sich verhalten wie 1 : 3, 1 : 4, 1 : 5, 1 : 6, 2 : 5, 3 : 4 u. s. w., sie werden im Gegensatze zu den rhythmischen (*ἔρρυθμοι*) als *οὐκ ἔρρυθμοι* oder *ἄρρυθμοι* bezeichnet[3]).

Unter den *ἄρρυθμοι* machte die Rhythmik wiederum einen Unterschied. Die einen sind absolut unrhythmisch, *ἄρρυθμοι* schlechthin, *οἱ παντελῶς ἄτακτοι καὶ ἀλόγως συνειρόμενοι*, die anderen sind *ῥυθμοειδεῖς*, d. h. sie haben zwar nicht das rhythmische Verhältnis, aber sie nähern sich ihm und werden deshalb in der Rhythmik neben den *ἔρρυθμοι* gebraucht[4]). Dies sind die *ἄλογοι* im engeren Sinne.

Hiermit stimmt Aristoxenus überein: *ὥρισται δὲ τῶν ποδῶν ἕκαστος ἤτοι λόγῳ τινὶ ἢ ἀλογίᾳ τοιαύτῃ, ἥτις δύο λόγων γνωρίμων τῇ αἰσθήσει ἀνὰ μέσον ἔσται*[5]). *Λόγος* bedeutet hier das Verhältnis zwischen Arsis und Thesis in den drei Rhythmengeschlechtern, den *λόγος κατεξοχὴν*, der sich unmittelbar und ohne Berechnung dem Gefühle als rhythmisch darstellt[6]); jedes andere Verhältnis ist eine *ἀλογία*. Die rhythmischen Füsse sind, wie Aristoxenus in dieser Stelle sagt, entweder durch ein rhythmisches Verhältnis 1 : 1, 1 : 2, 2 : 3, oder durch eine solche *ἀλογία* bestimmt, welche zwischen zwei rhythmischen Verhält-

---

Martian. Capell. 192. Psellus p. 301. Aristides geräth hierdurch mit sich selber in Widerspruch, indem dasselbe Verhältnis ($4:3=2:1\frac{1}{2}$) als *λόγος ῥυθμικὸς ἐπίτριτος* und zugleich als *ἀλογία* gefasst wird.

2) Aristid. 35: *οὐχὶ τῷ μηδένα λόγον ἔχειν, ἀλλὰ τῷ μηδενὶ τῶν προειρημένων λόγων οἰκείως ἔχειν.*

3) Aristox. rhyth. 302: *ὁ μὲν τοῦ τριπλασίου* (1 : 3) *οὐκ ἔρρυθμός ἐστιν.* p. 303: *ὁ μὲν τοῦ τετραπλασίου* (1 : 4; so ist hier beidemal zu schreiben anstatt *τριπλασίου* bei Feussner) *οὐκ ἔρρυθμός ἐστιν* (ebenso Aristid. p. 41). p. 304: *ὁ τοῦ πενταπλασίου* (1 : 5) *οὐκ ἔρρυθμός ἐστιν.* p. 305: *τριῶν λαμβανομένων λόγοις ἐν τοῖς ἑπτὰ οὐδ' εἷς μέν ἐστιν ἔρρυθμος· ὧν εἷς μέν ἐστιν ὁ τοῦ ἐπιτρίτου* (3 : 4), *δεύτερος δὲ ὁ τῶν πέντε πρὸς τὰ δύο* (5 : 2), *τρίτος δὲ ὁ τοῦ ἑξαπλασίου.* Andere arrhythmische Verhältnisse nennt Aristid. p. 41.

4) Aristid. p. 33. Mart. Capell. 191.

5) Aristox. 293.

6) S. oben § 4.

nissen in der Mitte liegt. Auch hier wird also zwischen ἄλογοι schlechthin und zwischen solchen ἄλογοι unterschieden, welche einen rhythmischen Fuss bilden können. Nur die letzteren gehören der Rhythmik an und von ihnen ist fortan die Rede, wir nennen sie irrationale Zeiten[7]).

Die Grösse der irrationalen Zeit ist durch die angeführte Stelle des Aristoxenus genau bestimmt. Der πούς ἴσος, sagt er, hat eine zweizeitige Arsis und eine zweizeitige Thesis, der πούς διπλάσιος eine zweizeitige Arsis und eine einzeitige Thesis, der irrationale Fuss, der zwischen beiden in der Mitte steht, χορεῖος ἄλογος genannt, hat ebenfalls eine zweizeitige Arsis, aber eine Thesis, welche zwischen der zweizeitigen und einzeitigen Thesis jener beiden rationalen Füsse in der Mitte liegt und deshalb zur Arsis in keinem rhythmischen Verhältnisse steht: sie hält die mittlere Grösse (μέσον μέγεθος) zwischen der langen und kurzen Silbe, dem χρόνος δίσημος und χρόνος πρῶτος, sie ist um die Hälfte länger als der letztere, oder mit anderen Worten, umfasst $1\frac{1}{2}$ Moren[8]).

Πόδες.	Θέσις.	Ἄρσις.
πούς ἴσος	δίσημος (2)	δίσημος (2)
πούς ἄλογος	μέσον μέγεθος ($1\frac{1}{2}$)	δίσημος (2)
πούς διπλάσιος	χρ. πρῶτος (1)	δίσημος (2)

Dass Aristoxenus unter dem μέσον μέγεθος nicht etwa eine ungefähre Mitte, wie Hermann gegen Böckh behauptet[9]), sondern die mittlere Grösse im streng arithmetischen Sinne versteht, ist durch seine eignen Worte völlig gesichert. Er erklärt nämlich das μέσον μέγεθος der irrationalen χρόνοι durch das μέσον μέγεθος der irrationalen Intervalle, die auf das genauste mathematisch bestimmt waren. Der Ganzton wurde nämlich zu diesem Zwecke in 12 Theile (δωδεκατημόρια), später sogar in 24 Theile zerlegt, wovon das irrationale Intervall (διάστημα

7) Mart. Capell. 192: *Alios vero alogos, hoc est, irrationabiles nominamus.* August. mus. 1, 9.

8) Aristox. 294. 297: ἡ μέση ληφθεῖσα τῶν ἄρσεων οὐκ ἔσται σύμμετρος τῇ βάσει, οὐδὲν γὰρ αὐτῶν μέτρον ἐστὶ κοινὸν εὔρυθμον.

9) G. Hermann opuscul. 3, 84.

ἄλογον) eine bestimmte Anzahl umfasste. *Οὕτω* — sagt Aristoxenus — *καὶ ἐν τοῖς ῥυθμοῖς ὑποληπτέον ἔχειν τό τε ῥητὸν καὶ τὸ ἄλογον*[10]).

Diese Zeitgrösse von $1\frac{1}{2}$ Moren nun ist es, welche uns auch sonst als *χρόνος ἄλογος* bezeichnet wird. So Bacchius: *χρόνος ἄλογος ὁ τοῦ μὲν βραχέος μακρότερος, τοῦ δὲ μακροῦ ἐλάσσων ὑπάρχων*, Dionysius: *οἱ ῥυθμικοὶ* (*τὴν ἄλογον συλλαβὴν*) *βραχυτέραν εἶναί φασι τῆς τελείας* (*μακρᾶς*): sie ist länger als die einzeitige Kürze und kürzer als die vollständige zweizeitige Länge[11]). Bei Bacchius und Dionysius heisst es nun ferner: um wie viel die irrationale Zeit kürzer als die Länge und länger als die Kürze sei, lasse sich nicht genau bestimmen, und eben deshalb sei sie *ἄλογος* genannt; ähnlich sagt auch Aristides von den *χρόνοι ῥητοί*: *ὧν μέλλομεν λόγον εἰπεῖν τῆς ἄρσεως πρὸς τὴν θέσιν*, von den *ἄλογοι*: *ὧν οὐκ ἔχομεν δι' ὅλου τὸν λόγον τὸν αὐτὸν τῶν χρονικῶν μερῶν εἰπεῖν πρὸς ἄλληλα*[12]). Hiernach könnte es scheinen, als hätten die alten Rhythmiker die Grösse der irrationalen Zeit überhaupt nicht angeben können, während ihr doch Aristoxenus das *μέσον μέγεθος* zwischen 1 und 2 zutheilt. Dies ist aber nur ein scheinbarer Widerspruch. Denn auch nach Aristoxenus sind bloss die Verhältnisse 2 : 1, 2 : 2, 3 : 2 *γνώριμοι τῇ αἰσθήσει*, nur diese vermag das Gefühl, die unmittelbare Anschauung zu unterscheiden[13]). Von allen anderen Verhältnissen haben wir kein unmittelbares Bewusstsein (*οὐκ ἔχομεν τὸν λόγον εἰπεῖν*), wir müssen zählen und rechnen, wenn wir sie im Rhythmus neben den rhythmischen Verhältnissen einhalten wollen, oder wie Aristides an einer andern Stelle sagt: *τὰ ἄλογα γένη ... κατὰ ἀριθμοὺς μᾶλλον ἢ κατὰ εἴδη ῥυθμικὰ σώζειν τὰς ἀναλογίας* sc. *τῶν γενῶν ῥυθμικῶν*[14]). Grade so unterscheidet Aristoxenus das Rationale und Irrationale mit den Worten: *τὸ μὲν γὰρ κατὰ τὴν τοῦ ῥυθμοῦ φύσιν λαμβάνεται ῥητὸν,*

10) Aristox. 293 — 296.
11) Bacchius 23. Dionys. comp. verb. 17 p. 109, 20 p. 143 R.
12) Aristid. 34. Bacchius ib. *ὁπόσῳ δέ ἐστιν ἐλάσσων ἢ μείζων διὰ τὸ λόγῳ εἶναι δυσαπόδοτον, ἐξ αὐτοῦ τοῦ συμβεβηκότος ἄλογος ἐκλήθη*. Dionys. p. 109: *οὐκ ἔχοντες δ' εἰπεῖν* (*οἱ ῥυθμικοὶ*) *πόσῳ, καλοῦσιν αὐτὴν ἄλογον*. Die richtige Ableitung des Namens gibt Aristid. p. 35; s. Anm. 2.
13) Aristox. 289. 292.
14) Aristid. 35.

τὸ δὲ κατα τους τῶν ἀριθμῶν μόνον λόγους und *τὸ μὲν κατὰ μέρος ῥητὸν ... γνώριμον κατὰ μέγεθος ..., τὸ δὲ κατὰ τοὺς τῶν ἀριθμῶν μόνον λόγους ῥητόν*[15]). Bei der practischen Ausführung mochte übrigens wohl das *μέσον μέγεθος* nicht immer ganz genau innegehalten werden, es war wohl kaum zu bemerken, ob die irrationale Silbe gerade $1\frac{1}{2}$ Moren ausgehalten wurde, oder ob sie etwa zu $1\frac{3}{4}$ verlängert oder zu $1\frac{1}{4}$ verkürzt wurde, nur durfte sie nicht bis zu 1 More verkürzt oder bis zu 2 Moren verlängert werden: so viel steht nach Aristoxenus fest, dass die mittlere Grösse zwischen 1 und 2 die Normalzeit war, wenn auch Schwankungen innerhalb der bezeichneten Grenzen sich nicht vermeiden liessen. Wir müssen deshalb den Normalwerth des *χρόνος ἄλογος* unserer punctirten Achtelnote gleichsetzen, vorausgesetzt, dass wir unter der Viertelnote den *χρόνος δίσημος* verstehen. — Eine andere irrationale Grösse, die sich nach der allgemeinen Definition des Aristoxenus unter den in der antiken Rhythmik vorkommenden Zeiten erwarten liesse, wäre eine Länge von $2\frac{1}{2}$ Moren, denn diese steht ebenfalls in der Mitte zwischen zwei rationalen Verhältnissen, nämlich zwischen der Arsis des Päon und der Arsis des Dactylus, aber keine Spur weist darauf hin, dass sie wirklich vorkam[16]).

Χρόνοι ἄλογοι und *ῥυθμοειδεῖς* sind nur verschiedene Namen derselben Zeitgrössen[17]). Die Füsse, worin sie vorkommen, haben kein rhythmisches Verhältnis, sind weder trochäisch noch dactylisch noch päonisch, aber sie zeigen in dem Verhältnisse von Arsis und Thesis eine Analogie zu dem trochäischen und dactylischen Rhythmengeschlechte, zwischen denen sie in der

15) Aristox. 295.

16) Schol. Heph. 150: *οἱ δὲ ῥυθμικοὶ λέγουσιν ... τὴν μὲν τῶν συλλαβῶν εἶναι δύο ἡμίσεως* und Priscian. 572: *tempus unum vel duo, vel etiam, ut quibusdam placet, unum semis et duo semis vel tria* bezieht sich, wie wir oben gezeigt, nicht auf eine rhythmische Silbenlänge, sondern auf sprachliche Silbenverhältnisse, auf Verstärkung langer Silben durch Position. Den Musikern lag diese Anschauung nahe, weil in der Harmonik ein *διάστημα* von *δύο ἡμίσεως* vorkam.

17) Deshalb nehmen auch die *ῥυθμοειδεῖς* dieselbe Stelle in der Rhythmik des Aristides ein, wo die *ἄλογοι* bei Aristoxenus stehen. Alle *ἄρρυθμοι* sind *ἄλογοι* im weitern Sinne (*ἀλόγως συνειρόμενοι*, Aristid. 33), die *ῥυθμοειδεῖς* als eine besondere Klasse der *ἄρρυθμοι* sind diejenigen *ἄλογοι*, welche in der Rhythmik zugelassen werden, oder wie Aristoxenus sagt, welche eine solche *ἀλογία* haben, *ἥτις δύο λόγων γνωρίμων ἀνὰ μέσον ἔσται.*

Mitte stehen, und werden deshalb in der Rhythmik neben diesen gebraucht. Sie sind keine *ῥυθμοὶ* im eigentlichen Sinne, sondern nur rhythmusähnlich, *ῥυθμοειδεῖς*, sie haben nicht den *λόγος ῥυθμικὸς*, der allein von der *αἴσθησις* unmittelbar gefühlt und dargestellt werden kann, sondern ein nur durch Zählen (*κατ' ἀριθμοὺς*) darstellbares Verhältnis von Arsis und Thesis, sie sind nicht *κριτικοὶ* oder *ῥητοὶ*[18]), sondern *ἄλογοι*. Die Identität von *ἄλογοι* und *ῥυθμοειδεῖς* geht auch aus den uns überlieferten irrationalen Füssen hervor. Denn der *ἰαμβοειδὴς* und *τροχοειδὴς*[19]) des Aristides sind, wie der Name zeigt, einzelne Arten der *ῥυθμοειδεῖς*, sie sind aber zugleich *χορεῖοι ἄλογοι*, wie Aristides ausdrücklich überliefert, und haben daher das Maass, welches Aristoxenus für den *χορεῖος ἄλογος* festsetzt, 2 Moren in der Arsis und $1\frac{1}{2}$ in der Thesis.

Ist der *ἄλογος* eine metrisch lange oder kurze Silbe? Wurde eine Länge zu $1\frac{1}{2}$ Moren verkürzt, oder eine Kürze zu $1\frac{1}{2}$ Moren verlängert? Beides war der Fall, der *ἄλογος* ist die rhythmische Syllaba anceps. Eine metrische Länge ist der *ἄλογος* im *τροχοειδὴς* und *ἰαμβοειδὴς*, der nach Aristides eine *μακρὰ* zur Thesis hat, eine Länge ist er ferner in der oben angeführten Stelle des Dionysius. Hiermit ist aber nicht gesagt, dass er überall eine metrische Länge ist und dass nicht auch eine metrische Kürze zum *ἄλογος* verlängert werden könnte. Denn Longin sagt: *ὁ ῥυθμὸς . . . πολλάκις γοῦν καὶ τὸν βραχὺν χρόνον ποιεῖ μακρόν*[20]). Da sich die antike Rhythmik nicht willkührlich von der sprachlichen Quantität entfernte und nicht das eigentliche Grundverhältnis der Länge und Kürze aufhob, so dürfen wir uns unter dem *ποιεῖν μακρὸν* keine Umkehrung der Kürze in die volle Länge denken, sondern nur die Verlängerung zum *ἄλογος*. Diese zweifache metrische Form des *ἄλογος* hängt mit den beiden Arten der *ῥυθμοειδεῖς* zusammen, den *περίπλεῳ* und *ἐπίτροχοι*[21]). Der *χρόνος ἄλογος* oder *ῥυθμοειδὴς περίπλεως*

18) Aristox. 294. 299. Aristid. 34. 42.

19) Aristid. 39.

20) Longin. proleg. 139. Marius Victor. 2484: *Rhythmus . . . ut volet protrahit tempora, ita ut breve tempus plerumque longum efficiat, longum contrahat.* Hierin sind die beiden metrischen Formen des *ἄλογος* enthalten. Bacchius p. 25 führt als Beispiel eines Jambus mit irrationaler Thesis das Wort *ὀργὴ* auf.

21) Aristid. 33.

ist ein unter dreizeitige Trochäen oder Jamben gemischter Spondeus, der durch seine Thesis von $1\frac{1}{2}$ Moren die Grösse des dreizeitigen Rhythmus um eine halbe More übersteigt, der *ἐπίτροχος* ein unter vierzeitige Dactylen oder Spondeen gemischter Trochäus, der wegen seiner Thesis von $1\frac{1}{2}$ Moren hinter der Grösse des vierzeitigen Rhythmus um eine halbe More zurückbleibt: jener retardirt den trochäischen, dieser accelerirt den dactylischen Rhythmus. Das Nähere kann erst bei der Messung der zusammengesetzten Reihen besprochen werden, hier stellen wir übersichtlich das antike System der entsprechenden rationalen und irrationalen Füsse zusammen.

I. *ῥυθμοὶ τρίσημοι (πόδες διπλάσιοι ῥητοὶ)*
Arsis 2, *Thesis* 1.

–́ ⏑ } τροχεῖος ῥητὸς
⏖́ ⏑ } χορεῖος ῥητὸς
⏑ –́ } ἴαμβος
⏑ ⏖́ } ἴαμβος

II. *ῥυθμοειδεῖς περίπλεῳ (πόδ. διπλάσιοι ἄλογοι)*
Arsis 2, *Thesis* $1\frac{1}{2}$.

–́ – χορεῖος ἄλογος — – –́ ὄρθιος
⏖́ – χορ. ἄλ. τροχοειδὴς — – ⏖́ χορ. ἄλ. ἰαμβοειδὴς

III. *ῥυθμοειδεῖς ἐπίτροχοι (πόδ. ἴσοι ἄλογοι)*
Arsis 2, *Thesis* $1\frac{1}{2}$.

–́ ⏑ χορεῖος ἄλογος — ⏑ –́ ὄρθιος

IV. *ῥυθμοὶ τετράσημοι (πόδ. ἴσοι ῥητοὶ)*
Arsis 2, *Thesis* 2.

–́ ⏑⏑ δάκτυλος — ⏑⏑ –́ ἀνάπαιστος
–́ – σπονδεῖος — – –́ σπονδεῖος

§ 10.

Χρόνος βραχέος βραχύτερος.

Endlich bleibt von den in der melischen Poesie gebrauchten Zeiten noch die *brevi brevior* des Marius Victorinus übrig, die wie überhaupt die rhythmischen Angaben dieses Schriftstellers den besten alten Quellen entnommen ist. Da wir bereits zwei Kürzen von verschiedener Dauer kennen gelernt, den einzeitigen *χρόνος πρῶτος* und den anderthalbzeitigen *ἄλογος*, so

könnte es nahe liegen zu vermuthen, dass mit der *brevi brevior* keine neue Kürze gemeint sei, sondern der einzeitige *πρῶτος*, der ja kürzer ist als der anderthalbzeitige *ἄλογος*. Aber dem widersprechen die Worte des Victorinus. Nachdem nämlich Victorinus von der rhythmischen Dehnung der Längen gesprochen, setzt er hinzu: *rursus (rhythmici) per correptionem brevibus breviores faciunt*[1]). Der Ausdruck *correptio* weist entschieden darauf hin, dass die *brevi brevior* nicht die gewöhnliche metrische Kürze ist, nicht der *πρῶτος* im Gegensatze zu dem aus ihm durch Verlängerung hervorgegangenen *ἄλογος*, sondern dass darunter eine erst durch Verkürzung des *πρῶτος* hervorgegangene Kürze verstanden ist. Die *brevi brevior* ist mithin kürzer als 1 More. Sie ist die Silbe, welche mit dem anderthalbzeitigen *ἄλογος* zusammen einen *χρόνος δίσημος* bildet, also für sich allein ½ More beträgt. Die antike Rhythmik begreift sie nicht unter den *πόδες ἄλογοι*, sondern unter den *πόδες μικτοί*. Die *μικτοὶ* werden als Dipodien definirt, welche bald in einzelne Füsse, bald nur in *χρόνοι* aufgelöst werden können. Dahin gehört die trochäische Dipodie, welche bald aus 2 Trochäen, bald nur aus 1 Trochäus und einem *χρόνος δίσημος* besteht. Im letzteren Falle heisst sie *κρητικὸς*, indem sie mit dem fünfzeitigen Creticus an Morenumfang übereinkommt[2]).

2 1 2
— ⏑ — *κρητικὸς*
— ⏑ — ⏑ *κρητικὸς μικτὸς*
longa irrationalis 1½ — *brevi brevior* ½

So viel zur vorläufigen Orientirung, das Nähere muss dem Abschnitte von den zusammengesetzten Reihen vorbehalten bleiben. Doch muss hier auf die historische Entstehung und auf den Zusammenhang mit der Harmonik eingegangen werden. Als Erfinder dieser Füsse galt Olympos. Die Neuerung, die er hier-

---

1) Marius Victor. 2481. Cf. die vorausgehenden Worte: *musici ... breviorem et longa longiorem dicant posse syllabam fieri.* Dionys. de comp. verb. 15: *βραχύτεραι τῶν βραχειῶν.* Vgl. auch Dionys. 20: *ἡ ῥυθμικὴ καὶ μουσικὴ μεταβάλλουσιν τάς τε μακρὰς τάς τε βραχείας μειοῦσαι καὶ αὔξουσαι.*

2) Aristid. p. 36—39.

durch in der Rhythmopöie hervorbrachte, wurde mit der durch ihn herbeigeführten Entwickelung der Melopöie in Verbindung gebracht, indem aus ihr das enharmonische Tongeschlecht abgeleitet wurde. Plutarch[3]) erzählt mit ausdrücklicher Beziehung auf die *ῥυθμοὶ μικτοί*: *προσληφθείσης γὰρ μελοποιίας καὶ ῥυθμοποιίας, τεχνικῶς τε μεταληφθέντος τοῦ ῥυθμοῦ μόνον αὐτοῦ, καὶ γενομένου τροχαίου ἀντὶ παίωνος, συνέστη τὸ Ὀλύμπου ἐναρμόνιον γένος*, d. h. bloss durch die künstliche Veränderung in der Rhythmik, indem statt des Päon der Trochäus (d. h. der Ditrochäus, wie in dem oben gegebenen Schema) gesetzt wurde, wurde Olympos auf das enharmonische Tongeschlecht geführt, nämlich dadurch, dass er die rhythmischen Verhältnisse auf das Tongeschlecht übertrug. Bisher kannte man nur das diatonische und chromatische Tongeschlecht, in welchem die kleinsten Intervalle in dem *ἡμιτόνιον* und *τόνος*, dem Halb- und Ganztone bestanden. Das enharmonische Tongeschlecht brachte die *δίεσις* hinzu, d. h. ein Intervall, welches die Hälfte des *ἡμιτόνιον*, das Viertel des *τόνος* betrug. Eben diese Grösse der *δίεσις* ist es, auf welche Olympos durch die Grösse der *χρόνοι* in jenen Rhythmen geleitet wurde. Hieraus folgt, dass nothwendig ein *χρόνος* von einer der *δίεσις* analogen Grösse in jener Vermischung der Cretici und Trochäen vorkam:

τόνος	1	*χρόν. μακρὸς*
ἡμιτόνιον	$\frac{1}{2}$	*χρ. βραχὺς*
δίεσις	$\frac{1}{4}$	*βραχέος βραχύτερος*
		brevi brevior

Diese Analogie mit den genau bestimmten Intervallen lässt über die Messung der *brevi brevior* keinen Zweifel. Wie die *δίεσις* die Hälfte des *ἡμιτόνιον*, das Viertel des *τόνος* ist, so ist die *brevi brevior* die Hälfte der *brevis rationalis* (*χρόνος πρῶτος*), das Viertel der *longa rationalis* (*χρόνος δίσημος*). Wie sich innerhalb der Rhythmik durch die *μῖξις* der Trochäen und Cretici ein *χρόνος* ergeben hatte, der den vierten Theil der gewöhnlichen Länge betrug, so bildete Olympos ein Intervall, welches den vierten Theil des Ganztones ausmachte; die *brevi brevior* ist

3) Plutarch. de music. 33. 11.

die rhythmische Diesis, die das Vorbild der enharmonischen Diesis wurde.

Auch der *χρόνος ἄλογος* hat seine Analogie in der Harmonik, wie Aristoxenus ausführlich darlegt[4]). Neben den rationalen Intervallen (*διαστήματα ῥητὰ*) unterschied man die irrationalen Intervalle (*διαστήματα ἄλογα*), die in der Mitte zwischen zwei rationalen standen. So liegt in der Mitte von dem Halbtone und Ganztone ein Intervall von der Grösse dreier Diesen, das Anderthalbfache des *ἡμιτόνιον*, welches mit dem Namen *σπονδειασμὸς* oder *ἔκλυσις* bezeichnet wird[5]). Der Spondeiasmos verhält sich zum Halbton, wie der *χρόνος ἄλογος* zum *πρῶτος*, er ist dasselbe im Gebiete der Harmonie, was die irrationale Thesis des als *χορεῖος ἄλογος* geltenden Spondeus in der Rhythmik. Es ist von höchstem Interesse, dass auch der Spondeiasmos auf Olympos zurückgeführt wird, indem dieser nach Plutarch als der Erfinder des *τρόπος σπονδειάζων* galt[6]). Wie Olympos die Diesis nach dem Vorbilde des *χρόνος βραχέος βραχύτερος* eingeführt, so ist auch der Spondeiasmos nach Analogie des *χρόνος ἄλογος* gebildet, — dies scheint wenigstens der der Rhythmik entlehnte Name zu besagen. Wir werden auf dies Verhältnis bei der Messung der unter Trochäen und Jamben gemischten Spondeen zurückkommen und geben in dem Folgenden eine Vergleichung der in der Rhythmik gebrauchten *χρόνοι* mit den harmonischen Intervallen, wobei wir den Ganzton und die einfache rationale Länge als Einheit ansetzen.

διὰ τεσσάρων	$2\frac{1}{2}$	*πεντάσημος*
δίτονος	2	*τετράσημος*
τριημιτόνιον	$1\frac{1}{2}$	*τρίσημος*
τόνος	1	*δίσημος*
τρεῖς διέσεις (*σπονδειασμὸς*)	$\frac{3}{4}$	*χρ. ἄλογος*
ἡμιτόνιον	$\frac{1}{2}$	*χρ. πρῶτος*
δίεσις	$\frac{1}{4}$	*βραχέος βραχύτερος*

4) Aristox. 295—297.

5) Aristid. 28: *Ἔκλυσις μὲν οὖν καλεῖτο τριῶν διέσεων ἀσυνθέτων ἄνεσις, σπονδειασμὸς δὲ ἡ τοῦ ταυτοῦ διαστήματος ἐπίτασις.* Bacch. 9. 10.

6) Plut. mus. 19. 11.

Die kleinste Zeit verhält sich zur grössesten, wie das kleinste Intervall zur Grösse des ganzen Tetrachords (*διὰ τεσσάρων*). Nur die zwischen der rationalen Länge und Kürze in der Mitte stehende Silbe ist eine irrationale Grösse, nicht aber die *brevi brevior*, so wenig wie die *δίεσις* ein irrationales Intervall ist.

§ 11.

Χρόνοι κενοί.

Pausen (*χρόνοι κενοὶ*, *inania tempora*) kannte die antik Rhythmik wie die moderne Musik, doch war ihre Zahl bei weitem beschränkter. Ihr Vorkommen wird durch Aristides, durch Quintilian, den Anonymus *περὶ μουσικῆς* und Augustin bezeugt, die Rhythmiker pflegten sie in der Lehre von den *πόδες* zu behandeln[1]).

Sind in der rhythmischen Reihe alle Tacttheile durch *φθόγγοι* ausgefüllt, so heisst sie *ὁλόκληρος*. Ist dies nicht der Fall, so tritt eine Pause zur Ausfüllung des Rhythmus ein, *κενὸς χρόνος ἄνευ φθόγγου πρὸς ἀναπλήρωσιν τοῦ ῥυθμοῦ*. Catalectische Reihen kennt bloss die Metrik, nicht aber die Rhythmik[2]). Das System der Pausen steht im innigsten Zusammenhange mit dem System der *χρόνοι*, doch ist dieses vollständiger und ausgebildeter. Wie es eine einzeitige Kürze und eine zweizeitige Länge gibt, so gibt es auch eine einzeitige und zweizeitige Pause. Die einzeitige heisst *λεῖμμα*, von derselben Ausdehnung wie der *χρόνος πρῶτος*, als *χρόνος κενὸς ἐλάχιστος* definirt. Die zweizeitige heisst *πρόσθεσις*, der *χρόνος κενὸς μακρὸς*, *ἐλαχίστου διπλασίων*, der zweizeitigen Länge entsprechend[3]). Das Leimma

1) Aristid. 40: *Οἱ δὲ χωρίζοντες . . . συντιθέασιν . . . τοὺς μὲν ὁλοκλήρους, τοὺς δὲ ἀπὸ λειμμάτων ἢ προσθέσεων, ἐν οἷς καὶ τοὺς κενοὺς χρόνους παραλαμβάνουσι* . . . 41. 97. Quintil. instit. 9, 4 § 51: *Inania quoque tempora rhythmi facilius accipient, quamquam haec et in metris accidunt.* § 108. Anonym. 3. 85. 102. Augustin. de music. 4, 2. 13 ff.

2) Aristid. a. a. O. Quintil. instit. 9, 4 § 50: *Sunt et illa discrimina, quod rhythmi libera spatia, metri finita sunt; et his certae clausulae* (d. h. *καταλήξεις*), *illi quomodo coeperant currunt usque ad μεταβολήν.*

3) Aristid. 41. Forkel Allgemeine Geschichte der Musik 1788. 1, S. 383. Böckh über die Versmaasse des Pindaros in Wolf und Buttmann Museum der Alterthumsw. 2, 1808 S. 294. 348. de metr. Pindar. 74.

bildet mit der zweizeitigen Länge einen trochäischen Rhythmus, mit einem Trochäus einen dactylischen Rhythmus, die Prosthesis mit der einzeitigen Kürze einen trochäischen, mit der zweizeitigen Länge einen dactylischen, mit dem Trochäus einen päonischen Rhythmus. Die *ὁλόκληροι* sind nach Aristides *εὐφυέστεροι*, da sie ohne Unterbrechung gleichmässig dahin fliessen, die Rhythmen mit *κενοὶ βραχεῖς* sind *ἀφελέστεροι* und *μικροπρεπεῖς*, einfach und ohne Erhabenheit, die mit *κενοὶ ἐπιμήκεις* sind *μεγαλοπρεπέστεροι*, erhaben und majestätisch[4]). Es kann zweifelhaft scheinen, ob wir unter *ἐπιμήκεις* die zweizeitige Prosthesis zu verstehen haben, oder längere Pausen, welche den an derselben Stelle erwähnten *χρόνοι παρεκτεταμένοι μήκιστοι* entsprechen. Auf das letztere deutet die Charakteristik als *μεγαλοπρεπέστεροι*, die mit den aus *παρεκτεταμένοι* bestehenden *τροχαῖοι σημαντοὶ*, *ὄρθιοι* und *σπονδεῖοι διπλοῖ* übereintrifft. Dann sind die *ἐπιμήκεις* vierzeitige Pausen, von der Dauer des *παρεκτεταμένος τετράσημος*. Dass auch eine solche Pause in der Rhythmik gebraucht wurde, bestätigt der Anonymus, der ausser der ein- und zweizeitigen auch noch die drei- und vierzeitige aufführt mit Beifügung der bereits § 6 angegebenen musikalischen Bezeichnung[5]). Die dreizeitige Pause diente offenbar, um im cretischen Rhythmus zusammen mit einer zweizeitigen Länge einen fünfzeitigen päonischen Tact zu bilden, die vierzeitige wurde in den semantischen Trochäen und den übrigen gedehnten Rhythmen gebraucht. Die Pause kann sowohl am Ende als in der Mitte des Verses vorkommen[6]), sie hat meistens dieselbe rhythmische Bedeutung wie die *τονή*. Die Bestimmungen über die rhythmischen Reihen machen es möglich, die Fälle anzugeben, wo Pause oder *τονὴ* statt findet: welches von diesen beiden Kunstmitteln aber im einzelnen Falle angewandt wurde, ob Pause oder *τονὴ*, lässt sich nicht immer sicher bestimmen.

---

4) Aristid. 97: *Καὶ οἱ μὲν ὁλοκλήρους τοὺς πόδας ἐν τοῖς περιόδοις ἔχοντες εὐφυέστεροι*, die darauf folgende Lücke ergänzt Meibom: *οἱ δὲ καταληκτικοὶ τοὐναντίον*, Böckh de metr. Pind. 76: *οἱ δὲ κενοὺς παραλαμβάνοντες χρόνους τοὐναντίον*.

5) Anonym. 102: *Κενὸς βραχύς· κενὸς μακρός· κενὸς μακρὸς τρίς· κενὸς μακρὸς τέσσαρες*, oder wie Bellermann verbessert *τετράκις*.

6) So in der Mitte des elegischen Pentameters Quintil. instit. 9, 4 § 98.

Eine dem *χρόνος πεντάσημος* entsprechende fünfzeitige Pause wird nirgends erwähnt und wird sind nicht berechtigt, eine solche anzunehmen[7]). Ein *πεντάσημος* findet statt, wo eine Länge zum Umfange eines päonischen Fusses gedehnt wird; dasselbe wird durch eine dreizeitige Pause erreicht, die mit der vorausgehenden zweizeitigen Länge verbunden zusammen einen *πεντάσημος* bildet.

Ueber den Gebrauch im Einzelnen s. § 19. 20. 23.

---

7) Es ist daher unnöthig, jene Reihe des Anonymus mit Bellermann durch *κενὸς μακρὸς πέντε* und das Zeichen Λ (eher Λ) zu ergänzen.

Zweiter Abschnitt.

Die rhythmische Reihe.

---

§ 12.

Διαφορὰ κατὰ μέγεθος.

Die Lehre der Alten von der rhythmischen Reihe ist in den Sätzen von den *μεγέθη ποδῶν* oder *ῥυθμῶν* enthalten, die, so unscheinbar sie sich auch beim ersten Anblick darstellen, doch der wichtigste Punct in dem ganzen Systeme der antiken Rhythmik sind und, wie sich zeigen wird, fast auf eine jede Frage Auskunft geben, die wir über die rhythmische Messung einer Reihe stellen: in Verbindung mit der Lehre von den *χρόνοι* und der *μεταβολή* gewinnt hieraus die melische Metrik für eine jede Strophengattung eine sichere Grundlage. Freilich bietet dies Capitel viele Schwierigkeiten dar, die am allerwenigsten gelöst werden können, wenn man die Sätze der Rhythmiker nur für leere Theorien hält: gerade hier muss man die Consequenz bewundern, die sich bei den Alten in der wahrhaft lebensvollen Auffassung von dem Wesen des Rhythmus zeigt. Unsere erste Pflicht ist es natürlich, uns streng an die Ueberlieferung zu halten. Wir stellen zunächst die darauf bezüglichen Angaben zusammen.

Aristoxenus unterscheidet zwischen dem *πούς καθ' αὑτὸν* oder *κατὰ τὴν αὑτοῦ δύναμιν* (*πούς ᾧ σημαινόμεθα τὸν ῥυθμὸν καὶ γνώριμον ποιοῦμεν τῇ αἰσθήσει*) und dem *πούς*, der durch die *διαίρεσις ῥυθμοποιίας* entsteht. Den Unterschied zwischen beiden bildet die Zahl der *χρόνοι*, aus denen sie bestehen. Der *πούς καθ' αὑτὸν* enthält nur zwei, drei oder vier *χρόνοι*, über vier kann er nicht hinausgehen. So besteht ein Fuss aus Einer

Arsis und Einer Thesis, oder aus Einer Arsis und zwei Thesen, oder aus zwei Arsen und Einer Thesis[1]). Ob hier *χρόνος* den *χρόνος ποδικὸς* oder schlechthin eine jede melische Zeitgrösse, eine jede lange und kurze Silbe bezeichnet, braucht hier vorerst nicht entschieden zu werden. Die *χρόνοι* bezeichnet Aristoxenus auch mit dem Namen *σημεῖα* oder *ἀριθμοί*, in welche der Fuss zerfällt. Dem *πούς καθ' αὑτὸν* steht der *πούς κατὰ διαίρεσιν ῥυθμοποιίας* gegenüber, der in das Doppelte und Vielfache der genannten Zahl zerfällt, also mindestens aus acht oder zwölf *χρόνοι* bestehen kann. Jener bleibt stets derselbe dem *ἀριθμὸς* und *μέγεθος* nach, dieser ist durch die *διαίρεσις ῥυθμοποιίας* — aber nicht *κατὰ τὴν τοῦ αὑτοῦ δύναμιν*, wie Aristoxenus wiederholt hinzufügt, — einer grossen Mannigfaltigkeit, eines mannigfachen *ἀριθμὸς* und verschiedener *μεγέθη* fähig[2]).

Es ergibt sich von selbst, dass mit diesem Unterschiede die *διαφορὰ κατὰ μέγεθος* gemeint ist, welche Aristoxenus im weiteren Verlaufe seiner Rhythmik folgendermassen definirt: *μεγέθει μὲν οὖν διαφέρει πούς ποδὸς, ὅταν τὰ μεγέθη τῶν ποδῶν, ἃ κατέχουσιν οἱ πόδες, ἄνισα ᾖ*, und die er durch Aufstellung einer Scala der einzelnen in einem jeden Rhythmengeschlechte vorkommenden *μεγέθη* erläutert[3]). Freilich ist uns dies Verzeichnis nur bis zum *μέγεθος ὀκτάσημον* erhalten, doch sind uns die Grenzen der *μεγέθη* für ein jedes *γένος* von Aristides, Martianus und Psellus überliefert[4]). Die Stelle des Aristides ist folgende:

Τὸ μὲν οὖν ἴσον ἄρχεται μὲν ἀπὸ δισήμου, πληροῦται δὲ

---

1) Aristox. 289—292: *Τῶν δὲ ποδῶν οἱ μὲν ἐκ δύο χρόνων σύγκεινται, τοῦ τε ἄνω καὶ τοῦ κάτω* (– –́, ⏑ –́), *οἱ δὲ ἐκ τριῶν, δύο μὲν τῶν ἄνω, ἑνὸς δὲ τοῦ κάτω* (⏑⏑ –́), *οἱ δὲ ἐξ ἑνὸς μὲν τοῦ ἄνω, δύο δὲ τῶν κάτω* (–̋ ⏑ –́ cf. Psellus ap. Morell. p. 301: *οἱ δὲ τρισὶν, ἄρσει καὶ διπλῇ βάσει*, die zweite Länge ist als Nebenarsis gefasst). *διὰ τί δὲ οὐ γίνεται πλείω σημεῖα τῶν τεττάρων, οἷς ὁ πούς χρῆται κατὰ τὴν αὑτοῦ δύναμιν, ὕστερον δειχθήσεται.*

2) Aristox. p. 292. Dasselbe sagt Aristoxenus in der harmon. 34: *δῆλον δ' ὅτι καὶ αἱ τῶν διαιρέσεών τε καὶ σχημάτων περὶ μένον τι μέγεθος γίνονται· καθόλου δὲ εἰπεῖν, ἡ μὲν ῥυθμοποιία πολλὰς καὶ παντοδαπὰς κινήσεις κινεῖται, οἱ δὲ πόδες, οἷς σημαινόμεθα τοὺς ῥυθμοὺς* (cf. rhyth. 289), *ἁπλᾶς τε καὶ τὰς αὐτὰς ἀεί.* Psellus Caes. 624.

3) Aristox. 289. 302. Aristid. 34: (*διαφορὰ*) *κατὰ μέγεθος, ὡς οἱ τρίσημοι τῶν δισήμων διενηνόχασι.* ibid. *γένη τοίνυν ἐστὶ ῥυθμικὰ τρία . . . ἀπὸ τοῦ μεγέθους τῶν χρόνων συνιστάμενα.* Psellus Caes. 626.

4) Aristid. 35. Mart. Capella 192. 193. Psellus ap. Morell. 301.

ἕως ἑκκαιδεκασήμου, διὰ τὸ ἐξασθενεῖν ἡμᾶς τοὺς μείζους τοῦ τοιούτου γένους διαγιγνώσκειν ῥυθμούς.

Τὸ δὲ διπλάσιον ἄρχεται μὲν ἀπὸ τρισήμου, περαιοῦται δὲ ἕως ὀκτωκαιδεκασήμου, οὐκέτι γὰρ τῆς τοῦ τοιούτου ῥυθμοῦ φύσεως ἀντιλαμβανόμεθα.

Τὸ δὲ ἡμιόλιον ἄρχεται μὲν ἀπὸ πεντασήμου, πληροῦται δὲ ἕως πεντεκαιεικοσασήμου, μέχρι γὰρ τοσούτου τὸν τοιοῦτον ῥυθμὸν τὸ αἰσθητήριον καταλαμβάνει.

Uebereinstimmend sagt Psellus:

Τῶν δὲ τριῶν γενῶν οἱ πρῶτοι πόδες ἐν τοῖς ἑξῆς ἀριθμοῖς τεθήσονται· ὁ μὲν ἴαμβος ἐν τοῖς τρισὶ πρῶτος, ὁ δὲ δακτυλικὸς ἐν τοῖς τέτταρσιν, ὁ δὲ παιωνικὸς ἐν τοῖς πέντε.

Αὔξεσθαι δὲ φαίνεται τὸ μὲν ἰαμβικὸν γένος μέχρι τοῦ ἑκκαιδεκασήμου[5]) μεγέθους, ὥστε γίνεσθαι τὸν μέγιστον πόδα ἑξαπλάσιον τοῦ ἐλαχίστου· τὸ δὲ δακτυλικὸν μέχρι τοῦ ἑκκαιδεκασήμου· τὸ δὲ παιωνικὸν μέχρι τοῦ πέντε καὶ εἴκοσι.

Ueber die Namen ἑκκαιδεκάσημος, ὀκτωκαιδεκάσημος, πεντεκαιεικοσάσημος kann ebenso wenig wie über δίσημος, τρίσημος eine Frage sein, sie bezeichnen Rhythmen von 16, 18, 25 Moren[6]). Die Ausdrücke ἐλάχιστος, μέγιστος πούς erscheinen als Termini technici. Die Morenzahl des kleinsten und grössten Rhythmus in einem jeden der drei Geschlechter ist demnach folgende:

	γένος ἴσον	γ. διπλάσιον	γ. ἡμιόλιον
πούς ἐλάχιστος	4 (2 s. § 5 A. 2)	3	5
	⋮	⋮	⋮
πούς μέγιστος	16	18	25

Die dazwischen liegenden μεγέθη enthält die Scala des Aristoxenus, die wir weiterhin ausführlich besprechen.

§ 13.

Unrichtige Auffassung der μεγέθη
als moderner Tactzerfällungen.

Ehe wir zu der Darstellung der Aristoxeneischen Scala
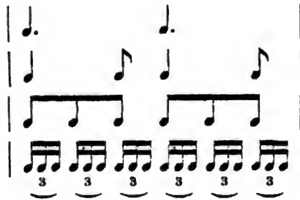
---

5) Die Handschrift unrichtig ὀκτωκαιδεκασήμου.

6) Martian. Capell. 193: *decem et octo autem syllabas in finem usque deducet* ist nur ungenaue Uebersetzung von dem ὀκτωκαιδεκάσημον des Aristides.

übergehen, ist es nothwendig eine Ansicht zu besprechen, die man, von Apels Streben ausgehend, den antiken Rhythmus in die modernen Tactverhältnisse einzuzwängen, über die *αὔξησις ποδῶν* aufgestellt hat. „Man erweiterte jedes Tactgeschlecht, so sagt der Urheber dieser Ansicht[1]), so weit, dass die kleinste Tactgrösse desselben in der grössten ebenso vielmal enthalten wär, als sie selber die Grundzeit in sich begriff, oder mit anderen Worten: man sah die Dauer der kleinsten Tactgrösse als eine höhere Einheit oder erweiterte Stammzeit an, woraus man nach der Verhältniszahl des Tactgeschlechtes, also im jambischen Geschlecht mit 3, im dactylischen mit 4, im päonischen mit 5, die umfangreichste Tactgrösse ebenso zusammensetzte, wie aus der Grundzahl die kleinste. Hierbei gieng man aber im jambischen Tactgeschlechte nicht von dem Einzelfusse (dem *τρίσημον μέγεθος*), sondern von der Dipodie aus und legte deren sechs Stammzeiten zu Grunde. Im dactylischen Geschlechte ist der kleinste rhythmische Fuss (*τετράσημος*) der $\frac{4}{16}$ Tact (𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯), der grösste (*ἑκκαιδεκάσημος*) der $\frac{4}{4}$ Tact in folgenden Formen: eine ganze Note, oder zwei Halbe, oder vier Viertel, oder acht Achtel, oder sechszehn Sechszehntel, oder vier Viertel mit Auflösung des zweiten und vierten in je zwei Achtel oder in je eine Achtel-Triole, oder acht Achtel mit Auflösung des dritten, vierten, siebenten und achten in zwei Sechszehntel, oder endlich die Tactform | ♩. ♪ ♩. ♪ |. Im päonischen Tactgeschlechte ist der kleinste rhythmische Fuss (*πεντάσημος*) der $\frac{5}{16}$ Tact (𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯), der grösste (*πεντεκαιεικοσάσημος*) der $\frac{6}{4}$ Tact (soll vermuthlich heissen der $\frac{5}{4}$ Tact) in folgenden Formen: zwei Halbe und ein Viertel, oder fünf Viertel, oder 25 Sechszehntel zu fünf Sechszehntel-Quintolen vereinigt. Im jambischen Tactgeschlechte ist der kleinste Fuss (*τρίσημος*) ein $\frac{3}{16}$ Tact, den erweiterten Füssen aber liegt die jambische oder trochäische Dipodie als $\frac{6}{16}$ Tact zu Grunde, der grösste (*ὀκτωκαιδεκάσημος*) ist hiernach ein $\frac{6}{8}$ Tact in folgenden Formen:

---

1) Feussner zu Aristoxenus S. 56.



Doch sind diese Tactformen der drei Geschlechter nicht die einzigen, vielmehr hatte in der wirklichen Praxis der alte Tonsetzer so ziemlich dieselbe Freiheit, welche dem neueren in dieser Beziehung vergönnt ist.“

So weit diese Theorie. Ueber ihre practische Bedeutung für die Metrik äussert sich ihr Urheber nicht. Wir haben im Allgemeinen nichts dagegen einzuwenden, wenn man, wie es hier geschehen ist, den *χρόνος πρῶτος* als Sechszehntel-Note auffasst, und man kann hiernach einen zu lauter Kürzen aufgelösten anapästischen Dimeter wie

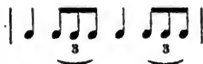
τίς ὄρεα βαθύκομα τάδ' ἐπέσυτο βροτῶν

als einen aus Sechszehnteln bestehenden Vierviertel-Tact, einen aus Spondeen zusammengesetzten Dimeter als einen Vierviertel-Tact von lauter Achtelnoten, zwei *σπονδεῖοι διπλοῖ* (nach der Auffassung Böckh's[2])) als einen Vierviertel-Tact von lauter Vierteln ansetzen. Doch ist dies rein willkührlich und man kann hier ebenso gut statt des Sechszehntels ein Achtel, statt des Achtels ein Viertel, statt des Viertels eine halbe Note ansetzen, womit der Tact natürlich aufhört ein Viervierteltact zu sein. Aber als unrichtig müssen wir es bezeichnen, wenn man die mannigfachen Tactformen der modernen Musik, wie den Viervierteltact mit punctirten Vierteln | ♩. ♪ ♩. ♪ |, auch den Alten vindiciren will. Dies ermangelt nicht allein aller Begründung, sondern steht auch in offenem Widerspruch mit der ausdrücklichen Angabe des Aristoxenus, den doch der Urheber jener Ansicht zur Grundlage seiner Sätze machen will. Aristoxenus sagt nämlich: *ὁ τοῦ τριπλασίου* (sc. *λόγος*) *οὐκ ἔρρυθμός ἐστιν,*

---

2) S. § 24.

womit er eine Verbindung wie ♩. ♪, mag sie einen selbstständigen oder einen als *χρόνος ποδικὸς* fungirenden Fuss bilden, als unrhythmisch erklärt und aus der antiken Rhythmik ausschliesst[3]). Ebenso kann auch eine Tactform wie



nicht vorkommen, denn die Reihe – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ gehört entweder dem päonischen Geschlechte an, wo die drei Kürzen das Anderthalbfache der Länge betragen, oder sie ist jambisch – ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑́⏑ oder dochmisch – | ⏑ ⏑́⏑ –́ ⏑ ⏑́⏑ zu messen. Unrichtig ist es auch, wenn dem durch *τονὴ* entstandenen *χρόνος* ein solcher Umfang gegeben wird, dass er acht oder gar sechszehn *χρόνοι πρῶτοι* umfasst, wobei wir auf das bei dem Anonymus *περὶ μουσικῆς* erhaltene Verzeichnis der in der griechischen Musik vorkommenden langen Noten verweisen[4]).

Den meisten Werth scheint der Urheber jener Ansicht auf seine Erklärung der im *γένος διπλάσιον* stattfindenden *αὔξησις* zu legen, aber gerade diese Erklärung lässt sich nicht mit den Angaben der Rhythmik vereinigen. Er stützt sich hierbei auf Psellus, der nach der *αὔξησις τῶν ποδῶν* hinzufügt: *αὔξεται δὲ ἐπὶ πλειόνων τό,τε ἰαμβικὸν γένος καὶ τὸ παιωνικὸν τοῦ δακτυλικοῦ, ὅτι πλείοσι σημείοις ἑκάτερον αὐτῶν χρῆται. οἱ μὲν γὰρ τῶν ποδῶν δύο μόνοις πεφύκασι σημείοις χρῆσθαι, ἄρσει καὶ βάσει, οἱ δὲ τρισὶν, ἄρσει καὶ διπλῇ βάσει, οἱ δὲ τέτρασι, δύο ἄρσεσι καὶ δύο βάσεσιν.* Psellus meint mit den letzten Füssen jambische oder trochäische Dipodien, und in der That beruht die grösste (18zeitige) Ausdehnung des jambischen Rhythmus auf dipodischer Messung, z. B. im jambischen Trimeter (s. § 17. 18)
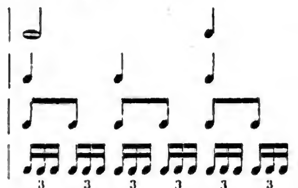


---

3) Aristox. 303. Den *λόγος τετραπλάσιος* des Psellus versteht auch Feussner von dem Amphibrachys. Wenn in dem *κρητικὸς* der Rhythmiker die Messung

2 1 1½ ½
– ⏑ – ⏑
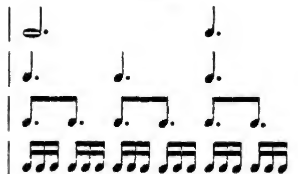
statt findet, so ist dies kein Widerspruch, denn der letzte Trochäus wird für keinen rhythmischen *ποὺς*, sondern bloss für einen *χρόνος* erklärt. S. § 32.

4) S. § 6. 8.

Feussners Anwendung der dipodischen Messung widerspricht geradezu den Stellen über die Erweiterung der Rhythmengeschlechter. Der grösste Fuss des jambischen Geschlechtes besteht allerdings aus 18 Moren, aber wenn diese in einer solchen Ordnung unter die *χρόνοι ποδικοὶ* vertheilt werden, dass die Arsis und die Thesis je neun Moren hat, so verhalten sie sich wie 1 : 1, und das *γένος* ist ein *ἴσον*, aber kein *διπλάσιον*, wo die *χρόνοι* vielmehr im Verhältnis von 2 : 1 stehen. Feussner hätte seiner Ansicht zufolge folgende Formen des *ὀκτάσημον διπλάσιον* annehmen müssen, wenn er nicht mit dem *λόγος ποδικὸς* in Widerspruch gerathen wollte:



oder



Aber auch von diesen Noten kommen bei den Griechen, wenn man, wie es hier geschieht, ihren *χρόνος πρῶτος* mit unserem Sechszehntel bezeichnet, die längeren 𝅗𝅥., 𝅗𝅥, ♩. nicht vor.

Wenn nun Feussner seiner Auffassung der *μικτοὶ* zufolge das *ὀκτάσημον μέγεθος* von dem *γένος ἴσον* verstehen wollte, so geräth er auch hierbei mit den Sätzen der alten Rhythmiker in Widerspruch, denn es heisst ausdrücklich, dass das *ἴσον* nur bis zum *ἑκκαιδεκάσημον* ausgedehnt werden kann.

Den richtigen Weg zur Auffassung der *αὔξησις* hat schon Boeckh vor mehr als vierzig Jahren gezeigt, de metr. Pind. 59: *Minimus ordo ex uno est pede. Duplicantur deinde pedes et triplicantur, ac sic deinceps in majorem multiplicantur numerum. Et*

primum quidem in duplici numero (im jambischen und trochäischen Metrum) *ordines solent binorum esse pedum* ($\frac{6}{8}$), *item ternorum* ($\frac{9}{8}$), *quaternorum* ($\frac{12}{8}$), *usque ad senos, ut tradidit Aristides* u. s. w. Wollten wir das ὀκτάσημον μέγεθος nach der modernen Terminologie bezeichnen, so müssten wir es einen $\frac{16}{8}$ Tact nennen. Vergl. auch p. 27: *Non praetermittam, unamquamque pedum tempore aequalium duplicationem dactylicam vocatam esse, propterea quod alterum pedum in arseos, alterum in theseos consideravere ratione.* Die erweiterten Rhythmen der Alten entsprechen unseren zusammengesetzten Tactformen, bei gradem Verhältnisse sind es πόδες δακτυλικοὶ, bei ungradem ἰαμβικοί[5]).

§ 14.

Die Scala der μεγέθη
nach Aristoxenus.

Von der Scala des Aristoxenus ist uns nur der kleinste Theil erhalten, denn mit dem ὀκτάσημον μέγεθος bricht das Fragment für immer ab. Bereits G. Hermann vermuthete, dass hier ein sehr wichtiger Theil der Aristoxeneischen Rhythmik verloren gegangen sei, und Böckh ruft aus: *quae utinam ne infelici periissent casu*[1]). Allein wir haben diesen Verlust nicht allzusehr zu bedauern: das Erhaltene gibt die sicheren Normen an die Hand, mit denen wir die übrigen μεγέθη restituiren und die abgebrochene Reihe bis zu dem Endpuncte fortführen können, der uns aus Aristides, Martianus Capella und Psellus bekannt ist. Ein Fehltritt ist hier gradezu unmöglich, weil uns der Gang, den wir zu nehmen haben, genau vorgezeichnet ist. Erhalten ist uns Folgendes:

Das δίσημον μέγεθος bildet keinen Rhythmus. Als Grund gibt Aristoxenus an: παντελῶς ἂν ἔχοι πυκνὴν τὴν ποδικὴν σημασίαν[2]).

Das τρίσημον μέγεθος ist der kleinste Rhythmus und zwar jambischen Geschlechtes, denn wenn eine Gruppe von drei

5) Das Richtige ahnte schon Forkel Gesch. der Musik 1, S. 379.

1) G. Hermann opuscul. 3, S. 92. Boeckh de metr. Pind. 23.

2) Ueber den Unterschied von Aristides, der diesen Fuss als den kleinsten dactylischen zulässt, s. oben § 5 A. 2.

Moren, d. h. von drei gleichen untheilbaren Zeiteinheiten, in zwei Abschnitte zerlegt wird, so wird der eine davon immer 2, der andere immer 1 More enthalten (2 + 1 oder 1 + 2, das *γένος διπλάσιον*). Dies sagt Aristoxenus mit den Worten: *ὁ τοῦ διπλασίου μόνος ἔσται λόγος ἐν τοῖς τρισίν.*

Das *τετράσημον μέγεθος* lässt sich zerlegen in 1 + 3 und 2 + 2: das erste Verhältnis ist unrhythmisch (*λόγος τριπλάσιος*)[3]), das zweite ein *ῥυθμὸς δακτυλικός.*

Das *πεντάσημον μέγεθος* zerfällt in 1 + 4 und 2 + 3: das erste Verhältnis ist unrhythmisch (*λόγος τετραπλάσιος*), das zweite ein *ῥυθμὸς παιωνικός.*

Das *ἑξάσημον μέγεθος* lässt sich zerlegen in 1 + 5, 2 + 4 und 3 + 3. Das erste Verhältnis ist unrhythmisch (*λόγος πενταπλάσιος*), das zweite ein *λόγος διπλάσιος* (2:4 = 1:2), das dritte ein *ἴσος* (3 : 3 = 1 : 1), und demnach ist das *ἑξάσημον μέγεθος* sowohl ein *ῥυθμὸς ἰαμβικὸς* als auch ein *δακτυλικὸς* (*ἔστι τὸ μέγεθος τοῦτο δύο γενῶν κοινὸν, τοῦ τε ἰαμβικοῦ καὶ τοῦ δακτυλικοῦ*).

Das *ἑπτάσημον μέγεθος* ist unrhythmisch, hat keine *διαίρεσις ποδική*, denn es zerlegt sich nur in 1 + 6, 2 + 5, 3 + 4; das erste ist der *λόγος πενταπλάσιος*, das zweite der *λόγος ὁ τῶν πέντε πρὸς τὰ δύο*, das dritte der epitritische, nach Aristoxenus alle unrhythmische Verhältnisse[4]).

Das *ὀκτάσημον μέγεθος* ist ein dactylischer Rhythmus.... Hiermit bricht die Reihe des Aristoxenus ab, ohne dass uns eine Begründung für diesen Satz gegeben wäre. Aber die bisherigen Deductionen des Aristoxenus setzen uns nicht bloss in den Stand, die Begründung dieses Satzes zu geben, sondern auch von allen übrigen *μεγέθη* bis zum *πεντεκαιεικοσάσημον* zu bestimmen, ob sie unrhythmisch oder rhythmisch sind und welchem Rhythmengeschlechte sie im letzteren Falle angehören. Die Methode, die wir zu befolgen haben, lässt sich in zwei Sätzen zusammenfassen:

1) Wir müssen jedes *μέγεθος* in alle nur möglichen Abschnitte zerlegen, aber so, dass wir, wie es bisher Aristoxenus

3) Rhythmisch nach Psellus ap. Morell. 301. s. S. 30.
4) Rhythmisch nach Psellus a. a. O. und Aristid. s. S. 29.

gethan, die ganze Gruppe jedesmal nur in zwei Theile zerfällen, die zusammen die ganze Anzahl der Moren umfassen.

2) Von den Verhältnissen, die sich durch diese Zerlegung ergeben, sind nach Aristoxenus alle diejenigen rhythmisch, die sich auf das Verhältniss der drei Rhythmengeschlechter 1 : 1, 1 : 2, 2 : 3 zurückführen lassen; alle anderen dagegen sind unrhythmisch, verstatten wie das ἑπτάσημον μέγεθος keine διαίρεσις ποδική.

Hiernach ist die Begründung des von Aristoxenus über das ὀκτάσημον aufgestellten Satzes folgende. Es zerlegt sich in 1 + 7, 2 + 6, 3 + 5, 4 + 4. Die drei ersten Verhältnisse sind unrhythmisch, das letzte ist ein λόγος ἴσος, mithin das μέγεθος ὀκτάσημον ein ῥυθμὸς δακτυλικός.

Das ἐννεάσημον μέγεθος lässt sich zerlegen in 1 + 8, 2 + 7, 3 + 6, 4 + 5. Das dritte Verhältnis ist ein λόγος διπλάσιος (3 : 6 = 1 : 2), alle übrigen sind unrhythmisch und daher dies μέγεθος ein ἰαμβικόν.

Das δεκάσημον μέγεθος zerfällt in 1 + 9, 2 + 8, 3 + 7, 4 + 6, 5 + 5. Das vierte Verhältnis ist ein ἡμιόλιον (4 : 6 = 2 : 3), das fünfte ein ἴσον (5 : 5 = 1 : 1), daher das δεκάσημον sowohl ein päonisches als dactylisches μέγεθος[5]).

Das ἑνδεκάσημον μέγεθος: 1 + 10, 2 + 9, 3 + 8, 4 + 7, 5 + 6, alle unrhythmisch.

Das δωδεκάσημον μέγεθος: 1 + 11, 2 + 10, 3 + 9, 4 + 8, 5 + 7, 6 + 6. Hiervon ist das Verhältnis 4 : 8 (= 1 : 2) ein διπλάσιον und 6 : 6 (= 1 : 1) ein ἴσον, alle übrigen unrhythmisch, mithin das δωδεκάσημον ein μέγεθος ἰαμβικὸν und δακτυλικόν.

Das τρισκαιδεκάσημον μέγεθος: 1 + 12, 2 + 11, 3 + 10, 4 + 9, 5 + 8, 6 + 7, alle unrhythmisch.

Das τεσσαρεσκαιδεκάσημον μέγεθος: 1 + 13, 2 + 12, 3 + 11, 4 + 10, 5 + 9, 6 + 8, 7 + 7. Hiervon bildet das letzte Verhältnis einen λόγος ἴσος, denn die beiden Bestandtheile

---

5) Ueber das δεκάσημον μέγεθος gibt Aristid. 41 eine ausführliche Darlegung. Nur darin unterscheidet er sich von Aristoxenus, dass er auch das epitritische Verhältnis 4 : 6 als rhythmisch gelten lässt und hierbei eine Dreitheilung (3) + (3 + 4) gestattet. Das Nähere unten § 42.

7 + 7 verhalten sich wie 1 : 1. Aber jeder dieser Bestandtheile ist als *μέγεθος ἑπτάσημον* unrhythmisch, und deshalb muss auch das ganze *τεσσαρεσκαιδεκάσημον* nach der strengen Theorie des Aristoxenus, der den *λόγος ἐπίτριτος* nicht anerkennt, unrhythmisch sein[6]).

Das *πεντεκαιδεκάσημον μέγεθος*: 1 + 14, 2 + 13, 3 + 12, 4 + 11, 5 + 10, 6 + 9, 7 + 8. Hiervon ist 5 : 10 (= 1 : 2) ein *λόγος διπλάσιος* und so gehört dies *μέγεθος* dem *γένος ἰαμβικὸν* an.

Das *ἑκκαιδεκάσημον μέγεθος*: 1 + 15, 2 + 14, 3 + 13, 4 + 12, 5 + 11, 6 + 10, 7 + 9, 8 + 8. Von diesen Verhältnissen ist 8 : 8 (= 1 : 1) ein *ἴσον* und somit das *ἑκκαιδεκάσημον* ein *μέγεθος δακτυλικόν*. So auch Aristides und Psellus, die es als *μέγιστον δακτυλικὸν* aufführen. Hieraus folgt zugleich, dass unter den folgenden *μεγέθη* kein *δακτυλικὸν* mehr enthalten ist, auch wenn sie den *λόγος ἴσος* ergeben.

Das *ἑπτακαιδεκάσημον μέγεθος*: 1 + 16, 2 + 15, 3 + 14, 4 + 13, 5 + 12, 6 + 11, 7 + 10, 8 + 9, alle unrhythmisch.

Das *ὀκτωκαιδεκάσημον μέγεθος*: 1 + 17, 2 + 16, 3 + 15, 4 + 14, 5 + 13, 6 + 12, 7 + 11, 8 + 10, 9 + 9. Rhythmisch ist hiervon das Verhältnis 6 : 12 (= 1 : 2), mithin das *ὀκτωκαιδεκάσημον* ein *ἰαμβικόν*. Hiermit stimmen Aristides und Psellus, die dies *μέγεθος* als die grösste Ausdehnung des *γένος διπλάσιον* bezeichnen, woraus hervorgeht, dass unter den folgenden *μεγέθη* kein *γένος διπλάσιον* mehr vorkommen kann. Auch das Verhältnis 9 : 9 wäre rhythmisch, nämlich ein *λόγος ἴσος*, aber es überschreitet bereits die grösste Ausdehnung des *γένος ἴσον* um 2 Moren und kommt daher in der antiken Rhythmik nicht vor.

Das *ἐννεακαιδεκάσημον μέγεθος*: 1 + 18, 2 + 17, 3 + 16 u. s. w., alles unrhythmisch.

Das *εἰκοσάσημον μέγεθος*: 1 + 19, 2 + 18 u. s. w.

---

6) Aristox. 304: *τὸ δὲ ἑπτάσημον μέγεθος οὐκ ἔχει διαίρεσιν ποδικήν.* Anders nach Aristides, nach welchem sowohl die Diairesis 7 + 7, als 8 + 6 rhythmisch ist; jene bildet zwei *ἐπίτριτοι ἑπτάσημοι*, diese den *ἐπίτριτος τεσσαρεσκαιδεκάσημος*, der als die grösste Ausdehnung des epitritischen Rhythmus angegeben wird.

Rhythmisch ist hiervon blos 8 + 12, weshalb dies *μέγεθος* dem *γένος παιωνικὸν* angehört (8 : 12 = 2 : 3).

Die folgenden *μεγέθη* von 21, 22, 23, 24 Moren sind alle unrhythmisch. Denn 7 + 14, 11 + 11, 8 + 16, 12 + 12 ergeben zwar das Verhältnis 1 : 2 oder 1 : 1, also einen *λόγος διπλάσιος* oder *ἴσος*, aber sie überschreiten die äusserste Grenze, welche den *μεγέθη* dieser *γένη* gesetzt ist. Ein dactylischer oder jambischer Fuss von 24 Moren kann demnach in der Rhythmik nicht vorkommen.

Das *πεντεκαιεικοσάσημον μέγεθος*. Rhythmisch ist nur 10 + 15, ein *μέγεθος παιωνικὸν* (15 : 10 = 3 : 2) und zwar das grösste in diesem *γένος*, wie die Rhythmiker ausdrücklich angeben. Hiermit sind demnach die rhythmischen *μεγέθη* abgeschlossen.

Stellen wir hiernach die rhythmischen *μεγέθη* zusammen, so ergeben sich für die drei einzelnen *γένη* folgende. Wir fügen zugleich die Morenzahl der ganzen Rhythmengrösse und der beiden *χρόνοι ποδικοὶ*, der Arsis und Thesis, hinzu.

	Πόδες ῥυθμικοὶ	Χρόνοι πρῶτοι	Διαίρεσις ποδικὴ: γένος ἴσον	γένος διπλάσιον	γένος ἡμιόλιον
πούς καθ' ἑαυτόν	τρίσημος	3	. . .	2̋ + 1́	. . .
	τετράσημος	4	2̋ + 2́	. . .	. . .
	πεντάσημος	5	. . .	. . .	3̋ + 2́
αἱ ὑπὸ τῆς ῥυθμοποιΐας γινόμεναι διαιρέσεις	ἑξάσημος	6	3̋ + 3́	4̋ + 2́	. . .
	ὀκτάσημος	8	4̋ + 4́	. . .	. . .
	ἐννεάσημος	9	. . .	6̋ + 3́	. . .
	δεκάσημος	10	5̋ + 5́	. . .	6̋ + 4́
	δωδεκάσημος	12	6̋ + 6́	8̋ + 4́	. . .
	πεντεκαιδεκάσημος	15	. . .	10̋ + 5́	9̋ + 6́
	ἑκκαιδεκάσημος	16	8̋ + 8́	. . .	. . .
	ὀκτωκαιδεκάσημος	18	. . .	12̋ + 6́	. . .
	εἰκοσάσημος	20	. . .	. . .	12̋ + 8́
	πεντεκαιεικοσάσημος	25	. . .	. . .	15̋ + 10́

§ 15.

Διαφορὰ κατὰ σύνθεσιν.

(*Ῥυθμοὶ ἁπλοῖ* und *σύνθετοι.*)

Nach der *διαφορὰ κατὰ σύνθεσιν* zerfallen die *πόδες* oder *ῥυθμοὶ* in zwei Klassen: *ῥυθμοὶ ἁπλοῖ* oder *ἀσύνθετοι* und *ῥυθμοὶ σύνθετοι*[1]). Die letzteren zerfallen wieder in *σύνθετοι κατὰ συζυγίαν* und in *σύνθετοι κατὰ περίοδον*. Schon aus dieser Eintheilung geht hervor, was wir im Allgemeinen unter einem *σύνθετος* zu verstehen haben: entweder eine als rhythmische Einheit geltende Dipodie (*κατὰ συζυγίαν*), oder eine Verbindung von mehr als zwei Füssen, wie Tripodie, Tetrapodie u. s. w. (*κατὰ περίοδον*)[2]). Doch heisst *σύνθετος ῥυθμὸς* nicht eine jede aus mehr denn Einem Fusse bestehende rhythmische Einheit, sondern nur dann, wenn die Füsse, woraus sie besteht, ungleich sind. Dies besagen die ausdrücklichen Worte des Aristides: *τῶν δὲ συνθέτων οἱ μέν εἰσιν κατὰ συζυγίαν, οἱ δὲ κατὰ περίοδον. κατὰ συζυγίαν μὲν οὖν ἐστι δύο ποδῶν ἁπλῶν καὶ ἀνομοίων σύνθεσις, περίοδος δὲ πλειόνων* (sc. *ἁπλῶν καὶ ἀνομοίων*)[3]). Ebenso die allgemeine Definition: *ἀσύνθετοι μὲν, οἱ ἑνὶ γένει ποδικῷ χρώμενοι, ὡς οἱ τετράσημοι, σύνθετοι δὲ οἱ ἐκ δύο γενῶν ἢ καὶ πλειόνων συνεστῶτες ὡς οἱ δωδεκάσημοι*[4]).

Der *ῥυθμὸς σύνθετος* ist demnach nicht aus gleichen, sondern aus ungleichen Füssen (*ἐξ ἀνομοίων ποδῶν, ἐκ δύο γενῶν*[5]) *ἢ καὶ πλειόνων*) zusammengesetzt. Hiermit stimmen die von Aristides angeführten Beispiele:

---

1) Aristox. 299. Aristid. 34. 35. 98. Martian. Capell. 192. Zu unterscheiden von den *μέτρα σύνθετα* Aristid. 56: *Γίνεται δὲ ἐκ τούτων τῶν αὐτῶν διπλασιαζομένων μέτρων σύνθετα, τῶν δὲ ἀνομοίων ἀσυνάρτητα*, den *ἁπλοῖ* und *σύνθετοι ῥυθμοὶ* der Metriker bei Dionys. comp. verb. 17 p. 111 R. Psellus Caesar 626.

2) Mar. Victor. 2498: *Periodus, quae Latina interpretatione circuitus vel ambitus vocatur, id est compositio pedum trium vel quatuor vel complurium similium atque absimilium.* Mar. Victor. 2518.

3) Aristid. 36.

4) Aristid. 35. Misverstanden bei Mart. Capell. 191: *Et simplices quidem, ut est pyrrhichius, compositi vero, ut sunt paeones vel eorum pares*, nach der Terminologie der Metriker.

5) *Γένος* hier nicht im Sinne der drei Rhythmengeschlechter, sondern allgemein wie in dem Ausdrucke *περὶ γενῶν ποδικῶν* Aristid. p. 32. Dies erhellt aus den Beispielen.

1. Aus den Füssen des dactylischen Geschlechtes werden zwei *σύνθετοι κατὰ συζυγίαν* gebildet:

der *ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος* – –, ⏑ ⏑
der *ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος* ⏑ ⏑, – –

jeder von ihnen besteht aus einem Spondeus und einem einfachen Proceleusmaticus (Pyrrhichius), welcher nach dem System des Aristides den kleinsten *ῥυθμὸς ἴσος* bildet.

2. Aus den Füssen des jambischen Geschlechtes entstehen ebenfalls zwei *σύνθετοι κατὰ συζυγίαν*:

der *βακχεῖος*[6]) *ἀπὸ ἰάμβου* ⏑ –, – ⏑
der *βακχεῖος ἀπὸ τροχαίου* – ⏑, ⏑ –

und folgende je aus vier Füssen bestehende *σύνθετοι κατὰ περίοδον*[7]):

a) *ἐξ ἑνὸς ἰάμβου καὶ τριῶν τροχαίων*:
τροχαῖος ἀπὸ ἰάμβου ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑
τροχαῖος ἀπὸ βακχείου – ⏑ ⏑ – – ⏑ – ⏑
βακχεῖος ἀπὸ τροχαίου – ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑
ἴαμβος ἐπίτριτος – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ –

b) *ἕνα τροχαῖον, τοὺς δὲ λοιποὺς ἰάμβους ἔχοντες*:
ἴαμβος ἀπὸ τροχαίου – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
ἴαμβος ἀπὸ βακχείου ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ – *μέσος βακχεῖος*
βακχεῖος ἀπὸ ἰάμβου ⏑ – ⏑ – – ⏑ ⏑ –
τροχαῖος ἐπίτριτος ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑

c) *δύο τροχαίους, ἴσους δὲ ἰάμβους*:
ἁπλοῦς βακχ. ἀπὸ ἰάμβ. ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑
ἁπλ. βακχ. ἀπὸ τροχ. – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –
μέσος ἴαμβος – ⏑ ⏑ – ⏑ – – ⏑
μέσος τροχαῖος ⏑ – – ⏑ – ⏑ ⏑ –

Diese *ῥυθμοὶ* sind es, worauf Aristides bei seiner Definition *ῥυθμοὶ σύνθετοι οἱ ἐκ δύο γενῶν ἢ καὶ πλειόνων συνεστῶτες ὡς οἱ δωδεκάσημοι* verweist, denn ein jeder von ihnen be-

6) Dieselbe Terminologie Aristid. 39. 40. Schol. Hephaest. 160.

7) Hierauf beziehen sich die Worte Aristid. 56: *ὧν ποικίλη μὲν ἦτε χρῆσις καὶ ἡ ἐπ' ἀκριβὲς τεχνολογία, εὐχερὴς δὲ τοῖς ἐπιστήμοσιν εἰς κατανόησιν.* Die einzelnen Namen erklären sich übrigens von selbst, wenn man *βακχεῖος* im Sinne der Rhythmik fasst. *Μέσος* ist im eigentlichen Sinne zu nehmen, verschieden von *μέσον μέτρον* – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – bei Aristid. 57.

steht aus vier Füssen, die zusammen 12 Moren enthalten, ein jeder ist also ein *ῥυθμὸς σύνθετος δωδεκάσημος*.

Aus den Füssen des päonischen Geschlechtes werden keine *σύνθετοι* gebildet [8]). Uebrigens erhellt, dass diese Aufzählung keineswegs vollständig ist: Aristides begnügt sich mit den zunächst liegenden Beispielen.

Der *ῥυθμὸς ἁπλοῦς* oder *ἀσύνθετος* versteht sich hiernach von selbst. Die alte Rhythmik bezeichnete damit 1) jeden einzelnen Fuss des dactylischen, jambischen und päonischen Rhythmengeschlechts [9]), daher heisst es, dass der *σύνθετος* aus zwei oder mehreren *ἁπλοῖ* bestände. Aber es ist unrichtig die *ἁπλοῖ* auf den einzelnen Fuss zu beschränken [10]), denn es werden darunter 2) die aus gleichen Füssen bestehenden rhythmischen Reihen verstanden. Eine Verbindung von drei Trochäen und einem Jambus, oder drei Jamben und einem Trochäus, oder zwei Trochäen und zwei Jamben ist ein *σύνθετος*, dagegen eine Verbindung von vier Trochäen oder von vier Jamben ist ein *ἁπλοῦς*, da die Füsse keine *ἀνόμοιοι* sind, was nach der ausdrücklichen Definition der Rhythmiker für den Begriff des *σύνθετος* erforderlich ist [11]).

ἁπλοῦς { — ◡ / — ◡ — ◡ — ◡ *πόδ. ὅμοιοι*
σύνθετος — ◡ — ◡ ◡ — *πόδ. ἀνόμοιοι*.

Ueber einen zweiten Unterschied zwischen *ἁπλοῖ* und *σύνθετοι* s. unten.

---

8) Mart. Capell. 196: *Neque vero per conjunctionem h. e. syzygian, neque per periodum in isto genere rhythmus accedet.*

9) Jonicus, Choriambus, Antispast, Dochmius ist nach Aristid. 36. 37. 39 ein *σύνθετος*.

10) Böckh de metr. Pind. p. 23. Das Richtige hat schon Forkel Gesch. der Musik 1, S. 379 gesehen, ebenso Feussner de antiquor. metr. et mel. discrimine p. 9 und hiernach G. Hermann Jahn Jahrbüch. 1837 S. 373.

11) Eine zweite Definition von *σύνθετος*, welche die *διαίρεσις* betrifft, s. unten § 27.

§ 16.

Die Reihen nach der Theorie der Rhythmiker.

Aus der Lehre von den *ἁπλοῖ* und *σύνθετοι* ergibt sich, dass der rhythmische *πούς* oder der *ῥυθμός* nicht bloss das bezeichnet, was in der Metrik Fuss heisst, nicht bloss den einfachen Trochäus, Dactylus, Creticus, sondern auch eine Verbindung von mehreren Füssen: eine Syzygie (Dipodie) oder eine Periode (Tripodie, Tetrapodie u. s. w.): *πούς* oder *ῥυθμός* bedeutet nach der Terminologie der Rhythmiker auch die rhythmische Reihe. Der einfache Fuss von drei bis fünf Moren, der *διπλάσιος τρίσημος*, der *ἴσος τετράσημος*, der *ἡμιόλιος πεντάσημος* ist stets ein *πούς ἁπλοῦς*; der aus einer Syzygie oder Periode bestehende ist bald ein *ἁπλοῦς*, bald ein *σύνθετος*: *ἁπλοῦς*, wenn er aus gleichen, *σύνθετος*, wenn er aus ungleichen Füssen zusammengesetzt ist. Jene kürzesten Füsse von 3—5 Moren sind es vorzüglich, welche Aristoxenus unter dem *πούς καθ' αὑτὸν* versteht, die längeren, welche durch eine rhythmische Reihe gebildet werden, bezeichnet er als durch die *διαίρεσις ῥυθμοποιίας* entstanden und als Füsse von einem mannigfachen *μέγεθος*. Die Rhythmik benennt den *πούς κατὰ συζυγίαν* und *περίοδον* theils nach seiner Zusammensetzung aus einfachen Füssen, wie *ἴαμβος ἀπὸ βακχείου* u. s. w., theils nach seiner Morenzahl, wie *δωδεκάσημος*, *ἑξάσημος* u. s. w.

Hierdurch erklärt sich, was wir unter dem *μέγεθος ποδῶν* zu verstehen haben. Die grösseren *μεγέθη*, wie *δωδεκάσημον*, *ἑξάσημον* u. s. w. bezeichnen den Morenumfang der rhythmischen Reihen, und in der Scala des Aristoxenus liegt uns das Verzeichnis von der Grösse und Gliederung der in der antiken Rhythmik gebrauchten Reihen vor. Wenn Aristoxenus eine bestimmte Anzahl von *μεγέθη*, wie das *ἑπτάσημον*, *ἑνδεκάσημον*, *τρισκαιδεκάσημον* als unrhythmisch ausschliesst, so bedeutet dies, dass keine Reihe von diesem Umfange vorkommt; wenn ferner das *πεντεκαιεικοσάσημον* für das grösste *μέγεθος* erklärt wird, so heisst dies, dass Reihen von grösserem Umfange als 25 Moren nicht vorkommen; wenn endlich Aristoxenus verlangt, dass die als er-

rhythmisch geltenden μεγέθη stets in dem Verhältnis der drei Rhythmengeschlechter gegliedert sein müssen, wie 3 : 3, 4 : 4, 4 : 2, 2 : 3, aber nicht wie 3 : 4, 4 : 1, so bedeutet dies, dass in der rhythmischen Reihe dieselbe Gliederung zwischen Arsis und Thesis, d. h. zwischen Haupt- und Nebenarsis statt findet, wie in dem einzelnen Fusse.

Diese Sätze der alten Rhythmiker sind keine leere Theorie ohne practische Bedeutung, sondern es liegt in ihnen ein sehr wichtiger rhythmischer Begriff. Die längere Reihe, welche einen ποὺς κατὰ περίοδον, συζυγίαν bildet, wird als eine Einheit gefasst, macht ein einziges rhythmisches Ganze aus, in welchem die Arsis des ersten Fusses zur Hauptarsis erhoben wird und hierdurch die ganze Reihe beherrscht. Die übrigen Füsse verlieren ihre Selbstständigkeit, indem ihre Arsen gegen die Hauptarsis zurücktreten und zu Nebenarsen herabsinken: die ganze Reihe wird hierdurch zu einem einzigen Fusse. Ein Vergleich mit dem grammatischen Satze möge dies verdeutlichen. Jedes Wort hat seinen Accent, der in einer hervorgehobenen Silbe besteht; durch ihn wird namentlich das mehrsilbige Wort zu einem einheitlichen Gebilde erhoben, indem der Accent die verschiedenen Silben zu einer Einheit zusammenschliesst. Ebenso die Arsis in dem einzelnen Fusse. Im ganzen Satze tritt aber über die Accente der einzelnen Wörter noch der Accent eines einzigen Wortes hervor, auf dem der Hauptnachdruck beruht. Hierdurch wird der ganze Satz zu einem organischen Ganzen, in dem Alles auf Einen Punct hinstrebt und von ihm ausgeht: der Accent des einzelnen Wortes geht nicht verloren, aber er tritt in den Schatten und wird beherrscht von dem Hauptaccente des Satzes; der Satz wird so gewissermassen zu einem einzigen Worte mit Einem Accente. Ebenso tritt eine Arsis in einer rhythmischen Reihe über die andern hervor, die hierdurch wenn auch nicht untergehen, doch untergeordnet werden. Diese eine Arsis schliesst die Anzahl der an sich lose stehenden Füsse zu einer rhythmischen Einheit zusammen, innerhalb derer dieselbe Gliederung herrscht wie in dem einzelnen Fusse; die Reihe wird so zu einem organischen Ganzen, in welchem die einzelnen Glieder einem einzigen Principe folgen und ihr Werth von einem Puncte aus bestimmt und bedingt ist.

Jener Satz der alten Rhythmiker von den längeren ῥυθμοὶ hat für den metrischen Standpunct nur seiner äusseren Form nach etwas befremdendes, denn wir sind längst gewohnt, in einer Reihe von zusammengehörenden Füssen eine einzelne Arsis durch stärkere Betonung zur Hauptarsis zu erheben, und es hat sich dieser Grundsatz sogar in unserer Bezeichnung der metrischen Schemata geltend gemacht, nicht bloss im jambischen Trimeter und Tetrameter, sondern auch in den melischen Maassen Pindars u. s. w. Derselbe Grundsatz herrscht auch in der modernen Musik, indem in einem aus mehreren Tacten bestehenden melodischen Gliede ein einzelner Tacttheil durch stärkere Hervorhebung über die andern hervorragt, ja er hat hier zu einer der antiken Rhythmik sehr nahe stehenden Form, den sogenannten zusammengesetzten Tacten, geführt: auch in unserer Notenschrift werden 2, 3, 4 Tacte zu einem einzigen Sechsachtel-, Neunachtel-, Zwölfachtel-Tacte vereint [1]). Doch besteht immer noch darin ein grosser Unterschied, dass in der antiken Rhythmik consequent eine jede rhythmische Reihe als ein einziger ῥυθμὸς gefasst wird und dass deshalb der längere ῥυθμὸς nicht bloss dem modernen zusammengesetzten Tacte, sondern auch dem sogenannten periodischen Satze entspricht.

Unsere Aufgabe ist nun, zuerst die einfachen rhythmischen Reihen (ῥυθμοὶ ἁπλοῖ), alsdann die zusammengesetzten (ῥυθμοὶ σύνθετοι) nach den näheren Bestimmungen der Alten zu untersuchen.

1) Dies sah schon Forkel Gesch. d. Musik I, S. 378: „Alle Arten des gleichen Rhythmus waren unserem $\frac{2}{4}$-, $\frac{4}{4}$-, $\frac{6}{8}$-, $\frac{6}{4}$-Tact ähnlich . . . Mit dem ungleichen Rhythmus kommt unser $\frac{3}{8}$-, $\frac{3}{4}$-, $\frac{3}{2}$-, $\frac{9}{8}$-Tact überein."

Dritter Abschnitt.

Die einfachen Reihen.

(Ῥυθμοὶ ἁπλοῖ.)

---

§ 17.

Die μεγέθη der ῥυθμοὶ ἁπλοῖ nach ihrer metrischen Form.

Die ῥυθμοὶ ἁπλοῖ können bei gleicher Grösse in einer zweifachen Form erscheinen, indem sie nach der διαφορὰ κατ' ἀντίθεσιν mit der Arsis oder mit der Thesis anheben. Der Kürze halber geben wir von jedem Rhythmus nur die mit der Arsis beginnende Form, woraus sich die antithetische von selber versteht.

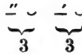
Die μεγέθη, welche allein rhythmisch sind, sind folgende:

1. 2. 3. *Μέγεθος τρίσημον, τετράσημον, πεντάσημον*, die kleinsten Rhythmen des trochäischen, dactylischen und päonischen Geschlechtes, πόδες ἐλάχιστοι, wie sie von Psellus genannt werden, bedürfen keiner weiteren Erörterung. Wir können sie die monopodischen Rhythmen nennen, indem hier jedes Rhythmengeschlecht durch einen einzigen metrischen Fuss ausgefüllt wird.

2 1 — ◡	τρίσημον ἰαμβικὸν
2 2 — —	τετράσημον δακτυλικὸν
2 1 2 — ◡ —	πεντάσημον παιωνικόν.

4. Das *μέγεθος ἑξάσημον* ist entweder dactylischen oder trochäischen Geschlechtes; dort hat die Arsis 3 und die

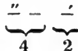
Thesis ebenfalls 3 Moren, hier die Arsis 4 und die Thesis je 2. Das ἑξάσημον δακτυλικὸν ist mithin eine trochäische Dipodie



worin der erste Trochäus als Arsis, der zweite als Thesis angesehen wird. Es entspricht mithin dem $\frac{6}{8}$ Tact der modernen Musik, der aus einer Zusammensetzung zweier ungerader Tacte entstanden, aber durch deren Verbindung zu einer Einheit in eine gerade Tactart übergegangen ist, in welcher die Arsis der Thesis gleichsteht.



5. Das ἑξάσημον ἰαμβικὸν hat folgende metrische Beschaffenheit:



Hierher gehören die Choriamben und Jonici, welche nach Aristides nicht zu der Klasse der ῥυθμοὶ ἁπλοῖ, sondern der σύνθετοι gerechnet werden und daher von unserer gegenwärtigen Betrachtung ausgeschlossen bleiben[1]).

Diese Auffassung der beiden μεγέθη ἑξάσημα hat schon Böckh gegeben.

6. Das ὀκτάσημον μέγεθος ist ein δακτυλικὸν von einer ἄρσις τετράσημος und einer θέσις τετράσημος. Wie im ἑξάσημον δακτυλικὸν zwei τρίσημα ἰαμβικὰ vereint sind, so werden die beiden χρόνοι ποδικοὶ des ὀκτάσημον δακτυλικὸν aus 2 τετράσημα δακτυλικὰ gebildet



mithin ist das vorliegende Megethos eine dactylische Dipodie.

---

1) Aristid. p. 36. Aristides rechnet den Jonicus nicht zu dem γένος ἴσον, sondern sagt nur, dass er aus zwei πόδες ἴσοι zusammengesetzt sei. Den λόγος διπλάσιος bezeugt Mar. Victor. 2537: *Constat ex spondeo et pyrrhichio . . . ex quo intelligitur in his arsin et thesin non in aequalitatis, sed in dupli ratione consistere.*

7. Das *ἐννεάσημον ἰαμβικὸν*, eine *ἄρσις ἑξάσημος* und eine *θέσις τρίσημος* enthaltend,

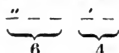


Die Arsis ist mit dem *ἑξάσημον δακτυλικὸν* identisch, der trochäischen Dipodie, wozu als Thesis ein *τρίσημον ἰαμβικὸν*, eine trochäische Monopodie, getreten ist. Hiernach verstanden die Alten unter *ἐννεάσημον ἰαμβικὸν* die trochäische (jambische) Tripodie.

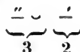
8. Das *δεκάσημον δακτυλικὸν*, eine Arsis *πεντάσημος* und eine gleiche Thesis, also zwei Päonen enthaltend, mithin eine päonische Dipodie



9. Das *δεκάσημον παιωνικὸν* verhält sich zum *πεντάσημον παιωνικὸν*, wie das *ἑξάσημον ἰαμβικὸν* zum *τρίσημον ἰαμβικόν*. Wir haben uns unter ihm als einem *ῥυθμὸς ἁπλοῦς* eine Verbindung von fünf langen Silben zu denken,



in welcher jeder der beiden *χρόνοι* doppelt so gross ist als die der einfachen Päon *διάγυιος*



ein Rhythmos, den die Alten mit dem Namen *παίων ἐπιβατὸς* bezeichneten[2]).

10. Das *δωδεκάσημον δακτυλικὸν*[3]), eine *ἄρσις ἑξάσημος* und eine gleiche Thesis enthaltend, mithin die Verbindung von zwei *ἑξάσημα*. Die *ἑξάσημα* können *δακτυλικὰ* sein, und dann bildet das *δωδεκάσημον* eine trochäische Tetrapodie



oder sie können *ἰαμβικὰ* sein, in welchem Falle das *δωδεκάσημον* folgende metrische Form hat:

---

2) S. § 25.

3) Verschieden davon die *δυοδεκάσημος περίοδος* bei Mar. Victor. 2518 (*quatuor pedes temporum duodecim*) statt *δωδεκασύλλαβος*.

–″ – –   –′ – –
6   6

also in einer jonischen oder choriambischen Dipodie besteht.

11. Das *δωδεκάσημον ἰαμβικὸν* hat zur Arsis ein *ὀκτάσημον*, zur Thesis ein *τετράσημον*, also eine dactylische Dipodie und eine dactylische Monopodie

–″ – – –   –′ –
8   4

die dactylische Tripodie.

12. Das *πεντεκαιδεκάσημον ἰαμβικὸν*, eine Arsis *δεκάσημος* und eine Thesis *πεντάσημος*, also 2 Päonen als Arsis, 1 Päonen als Thesis enthaltend:

–″ ⏑ – – ⏑ –   –′ ⏑ –
10   5

die päonische Tripodie.

13. Das *πεντεκαιδεκάσημον παιωνικὸν*, eine Arsis *ἐννεάσημος* und eine Thesis *ἑξάσημος*, d. h. eine trochäische Tripodie als Arsis, eine trochäische Dipodie als Thesis:

–″ ⏑ – ⏑ – ⏑   –′ ⏑ – ⏑
9   6

die trochäische Pentapodie.

14. Das *ἑκκαιδεκάσημον δακτυλικόν*: die beiden *χρόνοι ποδικοὶ* bestehen je aus einem *ὀκτάσημος*, d. h. einer dactylischen Dipodie,

–″ –, – –,   –′ –, – –
8   8

die dactylische Tetrapodie.

15. Das *ὀκτωκαιδεκάσημον ἰαμβικὸν* hat zur Arsis ein *μέγεθος δωδεκάσημον*, zur Thesis ein *ἑξάσημον*, also eine trochäische Tetrapodie und eine trochäische Dipodie

–″ ⏑ – ⏑, – ⏑ – ⏑,   –′ ⏑ – ⏑
12   6

oder eine choriambische (jonische) Dipodie und eine choriambische (jonische) Monopodie

–″ – –, – – –,   –′ – –
12   6

Im ersteren Falle ist das vorliegende Megethos eine trochäische Hexapodie, im zweiten eine choriambische (jonische) Tripodie.

16. Das *εἰκοσάσημον παιωνικὸν* enthält ein *δωδεκάσημον* als Arsis und ein *ὀκτάσημον* als Thesis, also eine dactylische Tripodie und eine dactylische Dipodie

$\underbrace{\overset{''}{-}\ -,\ -\ -,\ -\ -,}_{12}\ \ \underbrace{\overset{'}{-}\ -,\ -\ -}_{8}$

die dactylische Pentapodie.

17. Das *πεντεκαιεικοσάσημον παιωνικὸν* hat zur Arsis ein *πεντεκαιδεκάσημον*, zur Thesis ein *δεκάσημον*, also eine päonische Tetrapodie und eine päonische Dipodie

$\underbrace{\overset{''}{-}\ \smile\ -,\ -\ \smile\ -,\ -\ \smile\ -,}_{15}\ \ \underbrace{\overset{'}{-}\ \smile\ -,\ -\ \smile\ -}_{10}$

die päonische Pentapodie.

§ 18.

Trochäische, dactylische und päonische Reihen.

Aus der so eben dargelegten Lehre der Alten über die *μεγέθη* der *ῥυθμοὶ ἁπλοῖ* ergibt sich Folgendes für die rhythmische Messung der einfachen Reihen.

1) Eine jede Dipodie gilt als *ῥυθμὸς ἴσος* oder *δακτυλικός*. Hierüber sagt Marius Victorinus [1]: *Dicunt in arsi et thesi aequalem rationem ἴσον λόγον. Idem etiam in dipodia facta conjugatione binum pedum per Choriambum et Antispastum, quia quantum in sublatione habet, tantundem in positione et idem apud Graecos aequalis id est ἰσόρρυθμος dicitur.* Der erste Fuss der Dipodie ist zur Arsis, der zweite zur Thesis geworden. Daher werden alle Dipodien, die trochäische, dactylische und päonische *ῥυθμοὶ ἴσοι* oder *δακτυλικοὶ* genannt [2]) und nach der Anzahl ihrer Moren von einander und von den übrigen dactylischen Rhythmen unterschieden

$\overset{''}{-}\ \smile\ \overset{'}{-}\ \smile$ *ῥυθμὸς δακτυλικὸς ἑξάσημος*
$\overset{''}{-}\ -\ \overset{'}{-}\ -$ *ῥ. δακτ. ὀκτάσημος*
$\overset{''}{-}\ \smile\ -\ \ \overset{'}{-}\ \smile\ -$ *ῥ. δακτ. πεντάσημος*

---

1) Marius Victor. 2484.
2) Boeckh de metr. Pind. p. 27.

während der einfache Dactylus ⏑̈ ⏑́ als *ῥ. δακτυλικὸς τετράσημος* bezeichnet wird. Durch die Gliederung nach Arsis und Thesis bestimmt sich der Ictus für diese Reihen folgendermassen. In dem einfachen Spondeus ruht der Ictus auf der ganzen Arsis, die in einer einzigen Silbe besteht. Anders in den Dipodien. Hier, wo die Arsis — wie in der päonischen Dipodie — 5 Moren umfassen kann, kann nicht eine jede More der Arsis den Ictus tragen, und wir dürfen daher die Gliederung der Dipodie nach Arsis und Thesis nicht so auffassen, als ob alle zur ersten Hälfte gehörigen Silben stärker hervorgehoben wurden, als die zur zweiten Hälfte gehörenden. Der Ictus ruht vielmehr nur auf einer einzigen Silbe der ersten Arsis und zwar auf derjenigen, die ihn tragen würde, wenn die erste Hälfte monopodisch gemessen würde. Eine ähnliche Gliederung der Betonung muss auch für die zweite Hälfte der Dipodie bestehen: auch hier muss die erste Silbe, die bei monopodischer Messung den Ictus haben würde, einen stärkeren Ton als die folgenden haben, aber sie ist im Verhältniss zur Arsis des ersten Fusses eine Thesis, weil sie weniger stark als diese hervorgehoben wird. Ebenso die moderne Musik im $\frac{6}{8}$ Tacte.

2) Eine jede Tetrapodie gilt als *ῥυθμὸς ἴσος* oder *δακτυλικός*. Wie die Dipodie aus zwei gleichen Monopodien, so besteht die Tetrapodie aus zwei gleichen Dipodien; die erste Dipodie ist die Arsis, die zweite die Thesis der viertactigen Reihe. Wir müssen somit nach der Rhythmik der Alten den *ῥυθμὸς δακτυλικὸς* von der dactylischen Monopodie und der dactylischen (anapästischen), trochäischen (jambischen) und cretischen Dipodie auch auf die Tetrapodien ausdehnen[3]):

⏑̈ ⏑ – ⏑ ⏑́ ⏑ – ⏑ *ῥυθμὸς δακτυλικὸς δωδεκάσημος*
⏑̈ ⏑⏑ – ⏑⏑ ⏑́ ⏑⏑ – ⏑⏑ *ῥ. δ. ἑκκαιδεκάσημος.*

Das Verhältnis der Arsis und Thesis gestaltet sich der Di-

3) In der modernen Musik erscheint die Tetrapodie in dem Zwölfachtel-Tact



der dem antiken *ῥυθμὸς δακτυλικὸς δωδεκάσημος* entspricht; die *δώδεκα χρόνοι πρῶτοι* der antiken Rhythmik bezeichnet die moderne Musik weniger consequent als zwölf Achtel.

podie analog zum Haupt- und Nebenictus. Man sollte nun unter den dactylischen Rhythmen noch die päonische Tetrapodie

˝ ⏑ – – ⏑ – ˊ ⏑ – – ⏑ –

als einen ῥυθμὸς δακτυλικὸς εἰκοσάσημος erwarten, aber diese Reihe ist von der Zahl der dactylischen Rhythmen ausgeschlossen. Denn der ῥ. δακτυλικὸς ἑκκαιδεκάσημος ist ausdrücklich als der grösste Rhythmus des γένος ἴσον genannt; „wir sind unfähig", sagt Aristides, „grössere Rhythmen dieses Geschlechtes als Einheit zu fassen"[4]). Ein ῥ. δ. εἰκοσάσημος ist demnach gar kein Rhythmus, oder mit anderen Worten: die päonische Tetrapodie bildet keine Rhythmeneinheit, sondern immer mindestens 2 selbstständige Rhythmen, mit 2 Hauptarsen, und muss daher von der Rhythmik in 2 päonische Dipodien, oder eine Monopodie und Tripodie zerlegt werden.

˝ ⏑ – ˊ ⏑ – | ˝ ⏑ – ˊ ⏑ –

oder ˝ ⏑ ˊ | ˝ ⏑ – – ⏑ – ˊ ⏑ –

3) Eine jede Tripodie gilt als ῥυθμὸς διπλάσιος oder ἰαμβικός. Der kleinste jambische Rhythmus (ῥ. ἐλάχιστος) ist der τρίσημος, welcher drei gleiche Zeiteinheiten kürzester Dauer, drei χρόνοι πρῶτοι enthält[5]). In den grösseren ῥ. διπλάσιοι sind an die Stelle der drei χρόνοι πρῶτοι drei gleiche πόδες ἐλάχιστοι getreten, 3 Trochäen (Jamben), oder 3 Dactylen (Anapäste), oder 3 Päonen. Wie im ἐλάχιστος ἴαμβος zwei χρόνοι πρῶτοι die Arsis und Ein χρόνος πρῶτος die Thesis bilden, so besteht in diesen grösseren Rhythmen die Arsis aus zwei und die Thesis aus Einem Fusse[6]). Hieraus ergibt sich zugleich die Betonung der Tripodie, deren Haupt- und Nebenictus sich völlig nach dem ἴαμβος τρίσημος bestimmt:

---

4) Aristid. 35. Mart. Capell. 192. Psellus ap. Morell. 301.

5) Aristox. 301. Psellus ap. Morell. l. l.

6) In der modernen Musik erscheint die Tripodie als Neunachtel-Tact

$\frac{9}{8}$ | ♪♪♪ ♪♪♪ ♪♪♪ |

entsprechend dem ἐννεάσημος διπλάσιος. Das Verhältnis des Haupt- und Nebenictus würde sich für die Tetrapodien vom modernen Standpuncte aus anders bestimmen,

‴ ⏑ ˊ ⏑ ˝ ⏑

aber wir müssen an der antiken Messung festhalten, welche nur den dritten Fuss als Thesis auffasst und also hierhin den Nebenictus verlegt.

–̋ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ῥυθμὸς ἰαμβικὸς ἐννεάσημος
–̋ ⏕ – ⏕ –́ ⏕ ῥ. ἰαμβ. δωδεκάσημος
–̋ ⏑ – – ⏑ – –́ ⏑ – ῥ. ἰαμβ. πεντεκαιδεκάσημος.

4) Eine jede **Hexapodie**, wenn sie eine rhythmische Einheit, einen ῥυθμὸς bildet, gilt als ῥυθμὸς διπλάσιος oder ἰαμβικός. Wie in der Tripodie drei einzelne Füsse die Stellen der 3 χρόνοι πρῶτοι des ῥυθμὸς διπλάσιος vertreten, so stehen in der Hexapodie drei Dipodien an der Stelle dreier Monopodien.

–̋ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ ῥ. ἰαμβικὸς ὀκτωκαιδεκάσημος.

Nur die trochäische (jambische) Hexapodie kann eine rhythmische Einheit bilden, nicht aber die dactylische

– ⏕ – ⏕ – ⏕ – ⏕ – ⏕ – ⏕

und ebenso wenig die päonische

– ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –

Jene wäre ein ῥ. ἰαμβικὸς τεσσαρεσκαιεικοσάσημος, diese ein ἰαμβικὸς τριακοντάσημος, beide sind aber von der Zahl der Rhythmen ausgeschlossen, denn der μέγιστος ἴαμβος ist der ὀκτωκαιδεκάσημος — also die trochäische Hexapodie — „wir können", um mit Aristides zu reden, „grössere Rhythmen dieses Geschlechtes nicht als Einheit auffassen [7])." Die dactylische und päonische Hexapodie muss daher immer in mehrere rhythmische Reihen mit mehreren Hauptarsen zerlegt werden: die Zahl der Moren ist zu gross, als dass sie sich einer einzigen Arsis unterordnen können.

5) Eine jede **Pentapodie** gilt als ein ῥυθμὸς ἡμιόλιος oder παιωνικός. Der einfachste Rhythmus dieses γένος ist der πεντάσημος, die päonische Monopodie, aus fünf gleichen Einheiten kleinster Zeitdauer bestehend, welche die Rhythmik als χρόνοι πρῶτοι bezeichnet. In der Pentapodie, wenn sie als rhythmische Einheit mit einer vorwiegenden Hauptarsis zusammengefasst wird, stehen an der Stelle der 5 χρόνοι πρῶτοι 5 gleiche Füsse von je 3, 4, 5 Moren, je nachdem diese dem jambischen, dactylischen oder päonischen Geschlechte angehören.

---

7) Aristid. p. 35. Wenn Hephaestion p. 76 sagt: δύναται δὲ (τὸ κρητικὸν μέτρον) καὶ μέχρι τοῦ ἑξαμέτρου προκόπτειν τὸ μέτρον, διὰ τὸ τριακοντάσημον μὴ ὑπερβάλλειν, so ist, wie sich hier von selbst versteht, kein ῥυθμός, sondern ein Vers gemeint, der nach den Sätzen der Rhythmik in mehre Reihen, entweder in zwei Tripodien oder drei Dipodien zerlegt werden muss.

–̋ ⏑ – ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ ῥ. παιωνικὸς πεντεκαιδεκάσημος
–̋ – – – – – –́ – – – ῥ. π. εἰκοσάσημος
–̋ ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – –́ ⏑ – – ⏑ – ῥ. π. πεντεκαιεικοσάσημος.

Die letzte Reihe ist die grösste, welche als ein einziger Rhythmus gefasst werden konnte, *μέχρι γὰρ τοσούτου τὸν τοιοῦτον ῥυθμὸν τὸ αἰσθητήριον καταλαμβάνει*. Wir sind hiermit an die Grenze der Rhythmengrösse getreten.

In der obigen Bezeichnung des Haupt- und Nebenictus sind wir von dem Grundsatze ausgegangen, dass die drei ersten Füsse als Arsis, die zwei letzten als Thesis zu fassen sind (9 + 6, 12 + 8, 15 + 10). Doch lässt sich nicht verkennen, dass die Alten darüber schwanken, wie weit sie die Arsis und wie weit sie die Thesis rechnen sollen. Der Grund hiervon liegt darin, dass in diesen Reihen wie im einfachen Päon 2 Nebenictus bestanden

–̋ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ – ⏑

und je nach der Composition der Reihe konnte es sich treffen, dass bald der erste, bald der zweite Nebenictus überwog. Das erste fand hauptsächlich in den *σύνθετοι* statt, z. B.

–‴ ⏑ – ⏓ –̋ ⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑

Die Messung der jambischen und anapästischen Reihen versteht sich hiernach von selbst.

§ 19.

Catalectische trochäische, dactylische und päonische Reihen.

Die antike Rhythmik hat in dem Vorausgehenden ein bestimmtes System der vorkommenden und nicht vorkommenden Reihen für alle einfachen Rhythmengeschlechter aufgestellt. Dies System muss mindestens für alle die Metra gelten, die dem Melos angehören, weil die Melodie stets dem Rhythmus unterworfen ist: ohne Rhythmus bestände das *μέλος*, wie Aristides sagt, in *ἀτάκτοις μελῳδίαις*. Betrachten wir nun aber die metrischen Formen der melischen Poesie, so zeigt sich bald ein grosser Widerspruch zwischen ihnen und den Forderungen der Rhythmik. Die Rhythmik lässt nur eine sehr bestimmte Anzahl

von Reihen als rhythmisch gelten, wonach wir annehmen müssen, dass nur diese in der melischen Poesie vorkommen können: in der That aber findet sich bei den melischen Dichtern noch eine grosse Anzahl von Reihen, die mit den von der Rhythmik aufgestellten μεγέϑη nicht übereinzukommen scheinen. Hier ergeben sich zwei Möglichkeiten. Entweder müssten jene Reihen als unrhythmisch angesehen werden, und damit würden fast alle Ueberreste der melischen Poesie der Arrhythmie anheimfallen — oder, da dies nicht möglich ist, es müssen jene Reihen nur durch ihre metrische Form von den rhythmischen μεγέϑη verschieden sein, in der Rhythmengrösse aber und der rhythmischen Gliederung mit ihnen übereinkommen. Hier ist ein Punct, wo uns der oft bei den Alten erwähnte Unterschied von Metrum und Rhythmus entgegentritt und wo jene χρόνοι in Anwendung kommen, die der Rhythmik im Gegensatze zur Metrik zu Gebote stehen. Dies zeigt sich zuerst in den catalectischen Reihen des trochäischen und dactylischen Metrums.

Die metrischen Reihen können um eine oder mehrere Silben verkürzt werden: die vollständige (acatalectische) Reihe wird dadurch zu einer unvollständigen (catalectischen); die melische Poesie hat sich dieses Mittels so häufig bedient, dass die Zahl der catalectischen die der acatalectischen Reihen bei weitem überwiegt. 1) Im trochäischen Metrum sind es folgende: wir bezeichnen sie nach dem Umfange ihrer Moren, den sie bei bloss einzeitiger und zweizeitiger Messung einnehmen würden:

μέγεϑος πεντάσημον	— ◡ —
ὀκτάσημον	— ◡ — ◡ —
ἑνδεκάσημον	— ◡ — ◡ — ◡ —
τεσσαρεσκαιδεκάσ.	— ◡ — ◡ — ◡ — ◡ —
ἑπτακαιδεκάσημον	— ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ —

Alle diese Reihen mit Ausnahme der Dipodie sind nach den Grundsätzen der Rhythmiker arrhythmisch. Das ὀκτάσημον μέγεϑος ist nur dann ein rhythmisches, wenn es sich in zwei gleiche, als Arsis und Thesis geltende Hälften, eine jede von vier Moren, zerlegen lässt. Dies ist aber bei der trochäischen catalectischen Tripodie nicht möglich, die nur Diairesen wie 3 + 5 (— ◡, — ◡ —) u. s. w. zulässt und mithin unrhythmisch ist. Das ἐννεακαιδεκάσημον, τεσσαρεσκαιδεκάσημον und ἑπτακαιδεκά-

σημον μέγεθος gelten schlechthin als unrhythmisch. Daraus folgt, dass wo sich diese metrischen Reihen finden, sie andere *μεγέθη* haben müssen als die, welche ihnen nach metrischer Messung zukommen. Am häufigsten ist die catalectische Tetrapodie. Aeschyl. Eum. 996 ff.:

Χαίρετε χαίρετ' ἐν αἰσιμίαισι πλούτου.
Χαίρετ' ἀστικὸς λεὼς
ἴκταρ ἥμενοι Διὸς,
παρθένου φίλας φίλοι
σωφρονοῦντες ἐν χρόνῳ.
Παλλάδος δ' ὑπὸ πτεροῖς
ὄντας ἅζεται πατήρ.

1. – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – –
2–7. – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Eurip. Phoeniss. 239 ff.:

Νῦν δέ μοι πρὸ τειχέων
θούριος μολὼν Ἄρης
αἷμα δάϊον φλέγει
τᾷδ', ὃ μὴ τύχοι, πόλει·
κοινὰ γὰρ φίλων ἄχη·
κοινὰ δ', εἴ τι πείσεται
ἑπτάπυργος ἅδε γᾶ,
φοινίσσᾳ χώρᾳ φεῦ φεῦ
κοινὸν αἷμα, κοινὰ τέκεα
τᾶς κερασφόρου πέφυκεν Ἰοῦς·
ὧν μέτεστί μοι πόνων.

1–7. 11. – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
8. – – – – – – –
9. – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏖ ⏑
10. – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑

Enthielten die einzelnen Reihen dieser beiden melischen Strophen nur die Morenzahl, welche ihnen nach der metrischen Messung zukommen, so würden nur drei von ihnen errhythmisch sein, die dactylische Pentapodie im Anfange der ersten und die vollständige trochäische Tetrapodie und Pentapodie an der vorletzten und drittletzten Stelle der zweiten Strophe; alle übrigen Reihen und insbesondere die 14 catalectischen trochäischen Te-

trapodien, die in beiden das Grundthema bilden, wären arrhythmisch. Da wir nun nicht annehmen können, dass diese Strophen in *ἀτάκτοις μελῳδίαις* bestehen, so ergibt sich mit Nothwendigkeit der Satz, dass in jenen Reihen ausser den einzeitigen und zweizeitigen auch die übrigen der Rhythmik zu Gebote stehenden *χρόνοι* vorkommen.

Wir haben bereits oben die beiden Mittel kennen gelernt, die hier zur Anwendung kommen, die *τονή* und den *χρόνος κενός*. Die auslautende Arsis, die metrisch einen *χρόνος δίσημος* ausmacht, konnte durch *τονή* oder durch Hinzufügung eines *λεῖμμα* in einen *χρόνος τρίσημος* übergehen, nach der antiken Parasemantik

— ⏑ — ⏑ — ⏑ ⊔

oder — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ∧

Durch jedes dieser Mittel wurde die Reihe zu einem errhythmischen *δωδεκάσημος* und erhielt somit eine gleiche Rhythmengrösse wie die acatalectisch trochäische Tetrapodie

κοινὸν αἷμα, κοινὰ τέκεα,

— ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏖ ⏑

Sie war von dieser nur metrisch, aber nicht rhythmisch unterschieden. Man könnte nun fragen, welche Berechtigung wir zu der Annahme hätten, dass das *μέγεθος ἑνδεκάσημον* grade zu einem *δωδεκάσημον* ausgedehnt wäre? Wir antworten hierauf Folgendes. Wäre jene Reihe nicht zu einer *δωδεκάσημος* ausgedehnt worden, so hätte sie ein anderes errhythmisches *μέγεθος* erhalten müssen, also etwa ein *μέγεθος ἐννεάσημον*: in diesem Falle wäre sie rhythmisch einer trochäischen Tripodie gleich, die letzte Arsis wäre dann mit dem vorausgehenden Trochäus zu einem *χρόνος τρίσημος* geworden

3

— ⏑ — ⏑ — ⏑

3

— ⏑ — ⏑ — ⏑ —

Die Annahme einer solchen Zusammenziehung ist aber durchaus willkührlich und findet in den Lehren der Alten auch nicht die mindeste Bestätigung: es bleibt daher nichts übrig als die Annahme einer *τονή* oder eines *λεῖμμα*, wie wir sie oben aufstellten.

Dieselbe Erweiterung durch τονή oder λεῖμμα müssen wir auch für die catalectisch-trochäische Tripodie, Pentapodie und Hexapodie statuiren: als rhythmische Reihen giengen sie aus dem *ὀκτάσημον*, *τεσσαρεσκαιδεκάσημον* und *ἑπτακαιδεκάσημον* in das *ἐννεακαιδεκάσημον*, *πεντεκαιδεκάσημον* und *ὀκτωκαιδεκάσημον* über und wurden hierdurch den entsprechenden acatalectischen Reihen an Rhythmengrösse völlig gleich, z. B.

ῥυθμὸς ἐννεακαιδεκάσημος διπλάσιος

ὁλόκληρος –″ ◡ – ◡ –́ ◡
mit τονή –″ ◡ – ◡ ⊔
mit λεῖμμα –″ ◡ – ◡ –́ ∧

ῥυθμὸς πεντεκαιδεκάσημος ἡμιόλιος

ὁλόκληρος –″ ◡ – ◡ – ◡ –́ ◡ – ◡
mit τονή –″ ◡ – ◡ – ◡ –́ ◡ ⊔
mit λεῖμμα –″ ◡ – ◡ – ◡ –́ ◡ – ∧

Für die catalectische Dipodie ist diese Erweiterung nicht nothwendig, da sie als *πεντάσημος* ein errhythmisches Megethos ist, doch zeigt die Behandlung der übrigen catalectischen Reihen, dass für die catalectische Dipodie die Erweiterung zu einem *ἑξάσημος* möglich ist, wenn wir auch zunächst durch die Theorie der Rhythmik keinen Aufschluss darüber erhalten, wo dieselbe angewandt wird.

2) Catalectische dactylische Reihen. Schon die Analogie der catalectischen Trochäen würde die Messung der catalectischen Dactylen ergeben: dass nämlich die catalectische Reihe der entsprechenden acatalectischen Reihe an Rhythmengrösse gleich ist. Die Metrik unterscheidet hier zwei Arten der Catalexis: die *Catalexis in syllabam* und *disyllabum.*

Die Reihen der letzten Art sind folgende:

δεκάσημον – ◡ ◡ – ◡ ◡ –
τεσσαρεσκαιδεκάσημον – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ –
ὀκτωκαιδεκάσημον – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ –

Ein *δεκάσημον μέγεθος* ist nur in zwei Fällen rhythmisch, als *ἴσον*, d. h. als päonische Dipodie, und als *ἡμιόλιον*, d. h. als Päon epibatus. Keiner dieser Messungen fügt sich aber die catalectisch-dactylische Tripodie, denn wie könnte diese als Epibatus

–‴ ◡ ◡ –́ ◡̈ ◡ –

gemessen werden? Sie muss daher durch *τονὴ* oder Hinzufügung einer *πρόσθεσις* zu einem *μέγεθος δωδεκάσημον* ausgedehnt und an Rhythmengrösse der entsprechenden acatalectischen Reihe gleichgemacht werden:

ῥυθμὸς ἑκκαιδεκάσημος ἴσος
ὁλόκληρος –̋ ⏕ – ⏕ –́ ⏕ – ⏕
mit *τονὴ* –̋ ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ ⊔
mit *πρόσθεσις* –̋ ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ‾∧
ῥυθμὸς εἰκοσάσημος ἡμιόλιος
ὁλόκληρος –̋ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ ––
mit *τονὴ* –̋ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ ⊔
mit *πρόσθεσις* –̋ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ‾∧

Hiernach bestimmt sich z. B. die Messung des elegischen Distichons

Τεθνάμεναι γὰρ καλὸν ἐπὶ προμάχοισι πεσόντα
ἄνδρ' ἀγαθὸν περὶ ᾗ πατρίδι μαρνάμενον.

Der Pentameter hat genau dieselbe Rhythmengrösse wie der Hexameter; jeder besteht aus 2 *δωδεκάσημοι διπλάσιοι*, im Hexameter *ὁλόκληροι*, im Pentameter mit einer *πρόσθεσις δίσημος*, denn dass hier keine *τονὴ* angewandt wurde, geht aus der ständigen Cäsur hervor. — Auf gleiche Weise wird die catalectische Tetrapodie, welche als *τεσσαρεσκαιδεκάσημος* arrhythmisch wäre, zu einer *ἑκκαιδεκάσημος* ausgedehnt. Dasselbe dürfen wir auch für eine catalectische Pentapodie annehmen, obwohl diese auch bei gewöhnlicher metrischer Messung als errhythmisch gelten könnte, wenn man sie folgendermassen messen wollte:

– ⏑⏑ –	⏑⏑ – ⏑⏑	– ⏑⏑ –,
6	6	6

eine Messung, die aber Niemand billigen möchte.

Von den auf einen Trochäus ausgehenden dactylischen Reihen (*catalectici in syllabam*) hat keine einzige nach bloss metrischer Messung ein errhythmisches Megethos: *ἑπτάσημον*, *ἑνδεκάσημον*, *πεντεκαιδεκάσημον* und *ἑννεακαιδεκάσημον*; sie erhalten es durch Hinzufügung einer Mora, und es wird hier wie bei den catalectisch-trochäischen Reihen ein *λεῖμμα* angewandt.

ῥυθμὸς ἑκκαιδεκάσημος ἴσος
ὁλόκληρος –̋ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
mit *λεῖμμα* –̋ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ∧

Alcman fr. 26: *χρύσεον ἄγχος ἔχοισα μέγαν σκύθον*
οἷα τε ποιμένες ἄνδρες ἔχουσιν ∧
χερσὶ λεόντειον γάλα θεῦσα ∧

Das errhythmische Megethos würde auch durch *τονὴ* der letzten Arsis zum *χρόνος τρίσημος* hergestellt werden,

–̋ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⊔ ⏑,

aber dies Mittel konnte die antike Rhythmik nicht anwenden, weil dadurch der letzte Fuss im arrhythmischen *λόγος τριπλάσιος* gestanden hätte (Aristox. 303. Aristid. 41):

⊔ ⏑
3 : 1

3) Catalectische päonische Reihen. Hier braucht nur der Fall berücksichtigt zu werden, wenn statt des letzten Creticus ein Spondeus oder Trochäus steht. So Alcman fr. 29:

Ἀφροδίτα μὲν οὐκ ἔστι, μάργος δ' Ἔρως οἷα παῖς παίσδει
ἄκρ' ἐπ' ἄνθη καβαίνων, ἃ μή μοι θίγῃς, τῶ κυπαιρίσκω.

Aristoph. Lysistr. 789:

κἄτ' ἐλαγοθήρει
πλεξάμενος ἄρκυς,
καὶ κύνα τιν' εἶχεν,
κοὐκέτι κατῆλθε πάλιν οἴκαδ' ὑπὸ μίσους.

Der letzte Spondeus oder Creticus muss fünf Moren enthalten, weil sonst die Reihe arrhythmisch ist. Denn bei bloss einzeitiger und zweizeitiger Silbenmessung würde die päonische Tripodie ein *τρισκαιδεκάσημος* oder *τεσσαρεσκαιδεκάσημος* sein, die Dipodie ein *ὀκτάσημος* oder *ἐννεάσημος* ohne errhythmische *διαίρεσις ποδική*. Daher tritt hier *χρόνος κενὸς* oder *τονὴ* ein. Folgende Formen sind möglich

κἄτ' ἐλαγοθήρει	*καὶ κύνα τιν' εἶχεν*
| – ⏑ ⏕ | – – ∧ |	| – ⏑ ⏕ | – ⏑ ∧̄
| – ⏑ ⏕ | ⊔ – |	| – ⏑ ⏕ | ⊔ ⏑ ∧
| – ⏑ ⏕ | – ⊔ |	

Welche Messung im einzelnen Falle gebraucht wurde, lassen wir dahin gestellt, nur bemerken wir, dass auch die Form mit dreizeitiger Arsis durch die Analogie der anacrusischen Reihen bestätigt wird, worüber das Nähere § 20.

Aus dem Gesagten ergibt sich das für die Composition der griechischen Strophen höchst wichtige Gesetz: Die catalectisch trochäischen, dactylischen und cretischen Reihen

sind an Rhythmengrösse den entsprechenden acatalectischen gleich, indem sie durch *τονὴ* oder *πρόσθεσις* oder *λεῖμμα* zu dem Megethos der acatalectischen erweitert werden. Die Rhythmik kennt, wie schon Quintilian 9, 4, 51 bemerkt, keine Catalexis. Bei catalectisch trochäischen und dactylischen Dipodien kann natürlich auch päonische und trochäische Messung im *μέγεθος πεντάσημον* und *ἑξάσημον* (Creticus und Choriamb) eintreten, wie dies die Composition des Ganzen mit sich bringt, bei allen anderen Reihen ist jene Erweiterung stets nothwendig.

In welchem Falle *τονὴ* und in welchem Falle *χρόνος κενὸς* angewandt wird, darüber geben die Rhythmiker keinen Aufschluss.

§ 20.

Catalectisch jambische und anapästische Reihen.

Die catalectisch jambischen und anapästischen Reihen haben bei durchgängig einzeitiger und zweizeitiger Silbenmessung zum grössten Theile ein absolut arrhythmisches Megethos,

μ. ἑπτάσημον	⏑ – ⏑ – ⏑
τρισκαιδεκάσημον	⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
ἐννεακαιδεκάσημον	⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
τεσσαρεσκαιδεκάσημ.	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
δυοκαιεικοσάσημον	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

die übrigen sind dem Betrage ihrer Moren nach zwar errhythmisch, aber sie verstatten nur eine arrhythmische Diairesis, wie z. B. das *μέγεθος δεκάσημον*

⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –

daher kommt auch bei den catalectisch jambischen und anapästischen Reihen die rhythmische Geltung nicht mit dem metrischen Schema überein. Das rhythmische Maass ist ein zweifaches:

1) Die Anacrusis bildet die letzte Thesis der vorausgehenden Reihe, der jambische *ἑπτάσημος* wird dadurch zum trochäischen *ἑξάσημος*, der *τρισκαιδεκάσημος* zum *δωδεκάσημος*, der anapästische *τεσσαρεσκαιδεκάσημος* (Parömiacus) zum dactylischen *δωδεκάσημος*. So im dactylischen Hexameter bei der Cäsur nach der dritten Arsis:

–̋ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ | ⏑ ⏑ –̋ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ –

Metrisch besteht der Vers aus zwei ungleichen Reihen, die durch die Cäsur gesondert sind, rhythmisch aber erstreckt sich die erste Reihe bis über die Cäsur hinaus (s. § 21).

–̋ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ | ⏑ ⏑ –̋ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ –

δωδεκάσημος ἴσος δωδεκάσημος ἴσος.

Am häufigsten ist dies der Fall in der chorischen Melik, wo derartige Reihen namentlich als Anfang des Verses diese Messung haben (s. Rhythmopöie § 46). Allgemein ausgedrückt: die anacrusische Reihe erhält bei dieser Messung dieselbe rhythmische Grösse und Gliederung wie die entsprechende Reihe ohne Anacrusis, die mit ihr im Rhythmengeschlechte und in der Zahl der Arsen übereinkommt.

2) Die Reihe wird durch *χρόνος κενὸς* oder *τονὴ* zu der entsprechenden acatalectischen erweitert und erhält so ein errhythmisches Maass. Der *χρόνος κενὸς* ist bei jambischen wie anapästischen Reihen die *πρόσθεσις* und vertritt die schliessende zweizeitige Arsis:

ῥυθμὸς ἑκκαιδεκάσημος ἴσος

ὁλόκληρος ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –

mit *πρόσθεσις* ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ – ⊼

ῥυθμὸς δωδεκάσημος διπλάσιος

ὁλόκληρος ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –

mit *πρόσθεσις* ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⊼

Diese Pause scheint am häufigsten am Ende eines anapästischen und jambischen Systems vorzukommen, der schliessende Parömiacus und *dimeter catalecticus* wird hierdurch den vorausgehenden acatalectischen Dimetern gleichgestellt, die Pause entspricht dem Hiatus, der an dieser Stelle im Metrum verstattet ist. Aehnlich mag auch am Schlusse des anapästischen und jambischen Tetrameter die *πρόσθεσις* vorkommen.

Die *τονὴ* trifft nicht die schliessende Thesis, sondern die vorausgehende Arsis, die im jambischen Maasse zu einem *τρίσημος*, im anapästischen zu einem *τετράσημος* von dem Umfange eines ganzen Tactes ausgedehnt wird, die folgende Thesis wird zur Arsis und entspricht der schliessenden Arsis der acatalectischen Reihe:

ῥυθμὸς ἑκκαιδεκάσημος ἴσος

ὁλόκληρος ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –

mit *τονὴ* ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏗́ –

ῥυθμὸς δωδεκάσημος διπλάσιος

ὁλόκληρος ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –

mit *τονὴ* ⏑ –́ ⏑ – ⏑ ⏗́ –

Die *τονὴ* an dieser Stelle wird durch die erhaltenen Semeia in den Hymnen des Mesomedes auf Helios und Nemesis (Bellermann S. 70—78, 64—66) bezeugt. Von sechszehn notirten Parömiaci haben vier je vier Noten auf den beiden Schlusssilben, die dadurch nach Aristoxenus als verlängerte *χρόνοι σύνθετοι κατὰ ῥυθμοποιίας χρῆσιν* erscheinen:

I M P M I ZI MPPC
in Hel. 13: *αἴγλας πολυδερκέα παγὰν*
MI Z I M I ΦC PMP C
23: *λευκῶν ὑπὸ σύρμασι μόσχων*
M I Z I M I Φ CPMPC
25: *πολυείμονα κόσμον ἑλίσσων*
M MM M M M P MCC Φ
in Nemes. 9: *λήθουσα δὲ πὰρ πόδα βαίνεις.*

Auf die zu einem ganzen Tacte ausgedehnte vorletzte Länge kommen je drei Noten. Fünf andere Parömiaci haben zwar auf der vorletzten Silbe nur Eine Note, aber hinter derselben das Leimmazeichen, ein vierter hat vor dem Λ zwei Noten:

Φ MMMM C Φ M I Λ M
in Hel. 8: *ῥοδόεσσαν ὃς ἄντυγα πώλων*
M I M I PM IZΛZ
9: *πτανοῖς ὑπ' ἴχνεσσι διώκεις*
CP M M M C P M MIΛM
21: *γλαυκὰ δὲ πάροιθε Σελάνα*
M Ʊ Ʊ ƱƱ E Z EΛ Ʊ
in Nemes. 3: *ἃ κοῦφα φρυάγματα θνατῶν*
R Φ P P M I P MΛ M
10: *γαυρούμενον αὐχένα κλίνεις*
Φ M MM P C M IΛ I
13: *ζυγὸν μετὰ χεῖρα κρατοῦσα.*

Das Zeichen λ kann hier keine einzeitige Pause bedeuten, da es mitten im Worte vor der letzten Silbe steht, und bezeichnet deshalb, wie Bellermann ohne Zweifel richtig bemerkt, die dem Leimma gleich kommende Verlängerung der zweizeitigen Länge um Eine More. Hieraus erhellt, dass die Parömiaci zu

den kyklischen Anapästen gehören, wie auch aus den übrigen Versen hervorgeht. Sie sind *ῥυθμοὶ δωδεκάσημοι διπλάσιοι.* Die Bezeichnung der *τονή* durch die Pause scheint ein zweites Notirungssystem zu sein neben dem von dem Anonymus überlieferten, nach welchem die Bezeichnung folgende sein würde:

Φ MMM M M C Φ M ⊤ M
ῥοδόεσσαν ὃς ἄντυγα πώλων.

Die zehn übrigen Parömiaci in den beiden Hymnen haben einfache Noten auf den beiden letzten Silben; man braucht nicht anzunehmen, dass hier das Leimmazeichen ausgefallen ist, vielmehr fand hier keine Verlängerung, sondern eine Pause nach der letzten statt, die unbezeichnet blieb.

§ 21.

Diairesis in Reihen.

Als Grundgesetz haben wir festzuhalten: dass keine trochäische und jambische Reihe die Grösse der Hexapodie, keine dactylische und anapästische die Grösse der Pentapodie übersteigt (s. § 14—17). Verse von grösserem Umfang sind daher kein rhythmisches Ganze, sondern in mehrere einzelne Reihen zu zerlegen, von denen jede eine Haupttarsis hat und die sich völlig coordinirt stehen. Mit dieser Forderung der Rhythmik stimmt der metrische Bau der einfachen Verse überein.

So der trochäische Tetrameter, der aus zwei selbstständigen *ῥυθμοὶ δωδεκάσημοι ἐν γένει ἴσῳ* besteht,

–″ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑   –″ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –,

durch die Cäsur sind beide auch metrisch von einander getrennt. Die Rhythmik verlangt jedoch, dass beide Glieder unabhängig von einander und völlig gleichberechtigt einander gegenübertreten; eine höhere rhythmische Einheit beider Glieder, etwa durch grössere Hervorhebung der ersten Arsis, findet durchaus nicht statt, denn dann würde ein *ῥυθμὸς τεσσαρεσκαιεικοσάσημος ἴσος* entstehen. Ebenso besteht der jambische Tetrameter

⏑ –″ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –   ⏑ –″ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⊼

aus 2 selbstständigen *ῥυθμοὶ δωδεκάσημοι*, womit die Metrik wieder übereinstimmt.

Auch der dactylische Hexameter bildet keine rhythmische Einheit, sondern muss in zwei selbstständige Tripodien zerlegt werden, welche die Rhythmik als zwei *ῥυθμοὶ δωδεκάσημοι ἐν γένει διπλασίῳ* auffasst



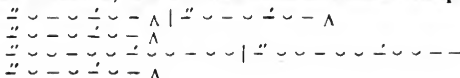
Schon die bloss metrische Betrachtung hat zu derselben Auffassung geführt, indem der Hexameter durch die Cäsur im dritten Fusse gewöhnlich in zwei getrennte Hälften zerfällt. Nur in einem Puncte muss hier die Rhythmik von der metrischen Auffassung abweichen. Die Thesis nach der *πενθημιμερὴς* oder der Cäsur *κατὰ τρίτον τροχαῖον* kann rhythmisch nicht zu der zweiten Reihe des Hexameters gerechnet werden, weil diese dadurch zu einem arrhythmischen *μέγεθος* von 13 oder 14 Moren anwachsen würde; die rhythmische Messung ist von der Cäsur unabhängig.

Dieselbe Zerlegung in *μεγέθη* ist nun auch für die längeren Verse der melischen Poesie geboten, auch wenn sie nicht mit einer Cäsur zusammentrifft. Alle dactylischen Hexapodien, alle dactylischen und trochäischen Heptapodien, Octapodien, Dekapodien müssen mindestens zwei selbstständige Rhythmen bilden.

Agamemn. 1010 ff. schreiben wir mit Uebergehung der vorausgehenden Verse:

Καὶ τὸ μὲν πρὸ χρημάτων κτησίων ὄκνος βαλὼν
σφενδόνας ἀπ' εὐμέτρου,
οὐκ ἔδυ πρόπας δόμος πημονᾶς γέμων ἄγαν
οὐδ' ἐπόντισε σκάφος.
πολλά τοι δόσις ἐκ Διὸς ἀμφιλαφής τε καὶ ἐξ ἀλόκων ἐπετειᾶν
νῆστιν ὤλεσεν νόσον.

Von diesen Versen haben nur die drei kürzeren errhythmisches Maass. Die drei übrigen, zwei trochäische und eine dactylische Octapodie, müssen in je 2 Tetrapodien zerlegt werden, die sich der rhythmischen Messung nach ebenso selbstständig zu einander verhalten, wie zu den einzeln stehenden Tetrapodien:



Nur in den trochäischen Reihen dieser Strophe fällt das Ende der rhythmischen Reihe mit dem Wortende zusammen, das Ende der ersten dactylischen Reihe fällt in die Mitte des Wortes *ἀμφιλαφής*: wollen wir nach rhythmischen Reihen abtheilen, so müssen wir schreiben:

πολλά τοι δόσις ἐκ Διὸς ἀμφιλα-
φής τε καὶ ἐξ ἀλόκων ἐπετειᾶν.

Pers. 863 ff. erscheinen 2 dactylische Heptapodien neben einer trochäischen Tetrapodie und Tripodie. Nur die letzten beiden sind errhythmische *μεγέθη*, die beiden Heptapodien müssen je in 2 *μεγέθη* zerlegt werden, in eine Tetrapodie und Tripodie, denn die Heptapodie ist aus der Rhythmik ausgeschlossen.

Ὅσσας δ' εἷλε πόλεις πόρον
οὐ διαβὰς Ἅλυος ποταμοῖο,
οὐδ' ἀφ' ἑστίας συθεὶς
οἷαι Στρυμονίου πελάγους Ἀχε-
λωΐδες εἰσὶ πάροικοι
Θρηκίων ἐπαύλων.

–́́ – – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑
–́́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏓
–́́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ∧
–́́ – – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
–́́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ –
–́́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑̄

Die ganze Strophe besteht aus Tripodien und Tetrapodien: denn da sie der Melik angehört, so können hier nur die Gesetze der Rhythmik über die Abtheilung entscheiden, diese aber lassen keine Heptapodie und Octapodie als rhythmische Reihe zu und verlangen die Diairesis in errhythmische *μεγέθη*, einerlei ob das Ende der rhythmischen Reihe mit dem Wortende zusammentrifft oder nicht.

Ebenso kann auch die Hexapodie in der folgenden Strophe Pers. 885 *ἠδὲ Πάρος, Νάξος, Μύκονος, Τήνῳ τε συνάπτουσ'* nicht als rhythmische Einheit gelten. Man muss sie entweder als einen dactylischen Hexameter ansehen und in zwei Tripodien, oder — wie es hier die Composition der Strophe verlangt — in eine Tetrapodie und eine Dipodie zerlegen und die letztere mit

der folgenden Tripodie *Ἄνδρος ἀγχιγείτων* zu einer Pentapodie verbinden, die der Schlussreihe der Strophe *α′* dieses Chorliedes: *ἰσόθεος Δαρεῖος ἆρχε χώρας* metrisch gleich ist.

νᾶσοί θ' αἳ κατὰ πρῶν' ἅλιον περίκλυστοι,
τᾷδε γᾷ προσήμεναι,
οἷα Λέσβος, ἐλαιόφυτός τε Σάμος, Χίος,
ἠδὲ Πάρος, Νάξος, Μύκονος, Τή-
νῳ τε συνάπτουσ' Ἄνδρος ἀγχιγείτων.

–̋ – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – –
–̋ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –,
–̋ – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
–̋ ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – –
–̋ ⏑ ⏑ – – – – ⏑ –́ ⏑ – –

An welcher Stelle, nach welchem Fusse eines längeren Verses die Diairesis in Reihen statt findet, darüber geben die bisher betrachteten Gesetze der Rhythmik keinen Aufschluss: hierüber entscheiden vielmehr die Gesetze der Eurhythmie, zu denen wir im weiteren Verlaufe dieser Schrift geführt werden. Die Rhythmik gibt nur das allgemeine Gesetz, dass jede trochäische (jambische) Reihe, die länger ist als eine Hexapodie, und jede dactylische (anapästische) Reihe, die länger ist als eine Pentapodie, keine rhythmische Einheit, keinen *ῥυθμὸς* bildet, und deshalb in die errhythmischen *μεγέθη* zerlegt werden muss, einerlei ob hierdurch Wortbrechung entsteht oder nicht. Irrationale Dactylen und Anapäste folgen den Trochäen und Jamben, Trochäen und Jamben als *ἐπίτροχοι* folgen den Dactylen und Anapästen, s. § 30. 31.

Die päonischen Reihen haben nach der Lehre der Rhythmiker eine vierfache Grösse: Monopodien, Dipodien, Tripodien und Pentapodien. Dies haben wir §. 14. 16. 17 nachgewiesen; Böckh's Alternative, de metr. Pind. 60, können wir nicht gelten lassen. Auffallend könnte es erscheinen, dass die cretische Tetrapodie kein rhythmisches Megethos ist, aber es ist dies ein feststehender Satz der Rhythmik, der ohne Zweifel auf technischer Tradition beruht und den umzustossen wir nicht befugt sind. Eine cretische Tetrapodie nämlich als rhythmische Einheit gefasst

–̋ ◡ – – ◡ – –́ ◡ – – ◡ –

wäre ein *μέγεθος εἰκοσάσημον ἐν γένει ἴσῳ*, und dies würde die grösste Ausdehnung, die das *γένος ἴσον* einnehmen kann, das *ἑκκαιδεκάσημον*, um 4 Moren überschreiten. Könnte die cretische Tetrapodie eine einzige Reihe bilden, so wäre die Grenze des *γένος ἴσον* nicht das *μέγεθος ἑκκαιδεκάσημον*, sondern das *εἰκοσάσημον*, was Aristides mit ausdrücklichen Worten als unmöglich bezeichnet. Die cretische Tetrapodie muss daher stets in zwei rhythmische Reihen zerlegt werden. Das cretische Metrum ist aus dem trochäischen hervorgegangen, die cretische Monopodie aus der trochäischen Dipodie, die cretische Dipodie aus der trochäischen Tetrapodie, die cretische Tripodie aus der trochäischen Hexapodie. Eine cretische Tetrapodie existirt deshalb nicht, weil die trochäische Octapodie nicht vorkommt, aus welcher sie hervorgegangen sein müsste.

Aristoph. Pax 346:

Εἰ γὰρ ἐκγένοιτ' ἰδεῖν ταύτην με τὴν ἡμέραν.
πολλὰ γὰρ ἀνεσχόμην
πράγματά τε καὶ στιβάδας, ἃς ἔλαχε Φορμίων·
κοὐκέτ' ἄν μ' εὕροις δικαστὴν δριμὺν οὐδὲ δύσκολον,
οὐδὲ τοὺς τρόπους γε δήπου σκληρὸν, ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ,
ἀλλ' ἁπαλὸν ἄν μ' ἴδοις
καὶ πολὺ νεώτερον, κἀπαλλαγέντα πραγμάτων.

–̋ ◡ – ◡ –́ ◡ – – | –̋ ◡ – –́ ◡ –
–̋ ◡ ◡◡ –́ ◡ –
–̋ ◡ ◡◡ –́ ◡ ◡◡ | –̋ ◡ ◡◡ –́ ◡ –
–̋ ◡ – – –́ ◡ – – | –̋ ◡ – ◡ –́ ◡ –
–̋ ◡ – ◡ –́ ◡ – – | –̋ ◡ – – –́ ◡ –
–̋ ◡ ◡◡ –́ ◡ –
–̋ ◡ ◡◡ –́ ◡ – – | –̋ ◡ – ◡ –́ ◡ –

Wie v. 4 oder 5 nicht eine einzige Reihe bildet, sondern in 2 Dimeter zerlegt werden muss, so darf auch der ganz analoge v. 3 nicht als Eine rhythmische Einheit angesehen werden, sondern muss ebenfalls in 2 Dimeter zerfallen, wovon ein jeder mit v. 2 und 6 übereinkommt. Jenes Gesetz der Rhythmik über die Unstatthaftigkeit der cretischen Tetrapodie stimmt mit den erhaltenen Ueberresten der Melik völlig überein.

Anders die cretische Pentapodie, die niemals einer trochäischen Dekapodie analog steht, sondern als eine freie sich nicht an die trochäischen Reihen anlehnende Formation anzusehen ist. So steht Acharn. 284 zwischen zwei trochäischen Tetrametern des Dikaiopolis eine anapästische Pentapodie des Chores in der Mitte, worauf drei cretische Tetrapodien folgen. Diese Versgruppe wird im zweiten Theile der Strophe wiederholt, nur dass hier zwischen den zwei Tetrametern des Dikaiopolis keine anapästische, sondern eine cretische Pentapodie in der Mitte steht.

Δ. Ἡράκλεις, τουτὶ τί ἐστι; τὴν χύτραν συντρίψετε.
Χ. σὲ μὲν οὖν καταλεύσομεν, ὦ μιαρὰ κεφαλή.
Δ. ἀντὶ ποίας αἰτίας, ὦχαρνέων γεραίτατοι;
Χ. τοῦτ' ἐρωτᾷς; ἀναίσχυντος εἶ καὶ βδελυρὸς,
ω προδότα τῆς πατρίδος, ὅστις ἡμῶν μόνος
σπεισάμενος εἶτα δύνασαι πρὸς ἔμ' ἀποβλέπειν.
Δ. ἀντὶ δ' ὧν ἐσπεισάμην ἀκούσατ', ἀλλ' ἀκούσατε.
Χ. σοῦ γ' ἀκούσωμεν; ἀπολεῖ· κατά σε χώσομεν τοῖς λίθοις.
Δ. μηδαμῶς, πρὶν ἄν γ' ἀκούσητ'· ἀλλ' ἀνάσχεσθ', ὦγαθοί.
Χ. οὐκ ἀνασχήσομαι· μηδὲ λέγε μοι σὺ λόγον·
ὡς μεμίσηκά σε Κλέωνος ἔτι μᾶλλον, ὃν
κατατεμῶ τοῖσιν ἱππεῦσι καττύματα.

–̋ ⏑ – – –́ ⏑ – ⏑ | –̋ ⏑ – – –́ ⏑ –   –̋ ⏑ – – –́ ⏑ – ⏑ | –̋ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –
⏑ ⏑ –̋ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –   –̋ ⏑ – – ⏑ ⏕ – ⏑ ⏕ –́ ⏑ – – ⏑ –
–̋ ⏑ – – –́ ⏑ – – | –̋ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –   –̋ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – – | –̋ ⏑ –́ – –́ ⏑ –

–̋ ⏑ – –́ ⏑ – | –̋ ⏑ – –́ ⏑ ⏕   –̋ ⏑ – –́ ⏑ – | –̋ ⏑ ⏕ –́ ⏑ ⏕
–̋ ⏑ ⏕ –́ ⏑ ⏕ | –̋ ⏑ – –́ ⏑ –   –̋ ⏑ – –́ ⏑ ⏕ | –̋ ⏑ ⏕ –́ ⏑ ⏔
–̋ ⏑ ⏕ –́ ⏑ ⏕ | –̋ ⏑ ⏕ –́ ⏑ –   ⏕̋ ⏑ ⏔ –́ ⏑ ⏕ | –̋ ⏑ – –́ ⏑ –

Wie aus dem aufgeregten Inhalte der beiden Pentapodien hervorgeht, sind sie beide im raschesten, bewegtesten Tempo gehalten; die schnelle ἀγωγὴ, die überhaupt bei den Päonen hervortritt, ist in der Pentapodie zum höchsten Grade gesteigert. Nur so war es möglich, ein Megethos von 25 Moren als einen einzigen Rhythmus mit Einer einzigen Hauptarsis vorzutragen. Die Eurhythmie zwischen den beiden Perioden der Strophe lässt keinen Zweifel darüber, dass die päonische Pentapodie der anapästischen gleich steht und dass sie mit den fol-

genden Dipodien nichts gemein hat, die vielmehr den trochäischen Dimetern analog sind.

§ 22.

Die Erweiterung der drei Grundrhythmen zum monopodischen *μέγεθος ἑξάσημον*, *ὀκτάσημον*, *δεκάσημον* und *δωδεκάσημον*.

(*Τροχαῖος σημαντὸς*, *ὄρθιος*, *ἐπιβατὸς* u. s. w.)

Ausser den bisher betrachteten *πόδες μείζονες*, die den rhythmischen Reihen entsprechen, kennt die griechische Rhythmik noch einige andere, die sich nicht in einzelne Füsse auflösen lassen. An die Stelle eines jeden *χρόνος πρῶτος*, welcher den einzelnen Bestandtheil des *πούς καθ' αὑτὸν* ausmacht, tritt nämlich ein zweizeitiger oder vierzeitiger *χρόνος σύνθετος* und so entstehen Rhythmen, die sich zu dem einfachen *τρίσημος*, *τετράσημος* und *πεντάσημος* ebenso verhalten, wie in der modernen Musik der $\frac{3}{4}$- und $\frac{3}{2}$- zum $\frac{3}{8}$-Tact, der $\frac{2}{2}$- zum $\frac{2}{4}$-, der $\frac{5}{4}$- zum $\frac{5}{8}$-Tact. Hierher gehört aus der Scala des Aristoxenus das *μέγεθος ἑξάσημον διπλάσιον* und *δεκάσημον ἡμιόλιον*, beide von dem *ἑξάσημον ἴσον* und *δεκάσημον ἴσον*, d. h. der trochäischen und cretischen Dipodie gänzlich verschieden. Aristides führt die hierher gehörenden Rhythmen am Schlusse der *ἁπλοῖ* eines jeden Rhythmengeschlechtes auf: für das jambische Geschlecht den *τροχαῖος σημαντὸς* und *ὄρθιος δωδεκάσημος*, für das dactylische den *σπονδεῖος διπλοῦς ὀκτάσημος*, für das päonische den *παίων ἐπιβατὸς*, der dem *μέγεθος δεκάσημον ἡμιόλιον* des Aristoxenus gleich ist.

Das System dieser Rhythmen ist ein fest gegliedertes. Wir geben es nach den Angaben der Alten in folgender Uebersicht, indem wir zugleich in einem jeden Rhythmengeschlechte den *πούς καθ' αὑτὸν* voranstellen.

I. *Γένος ἴσον*

1. *πόδες τετράσημοι* ($\frac{2}{4}$) –́ –, –́ –, –́ –
(*σπονδεῖοι*, *δάκτυλ.*, *ἀνάπαιστ.*) – –́, – –́, – –́

2. *πόδες ὀκτάσημοι*	($\frac{2}{2}$)	⊔́ ⊔, ⊔́ ⊔, ⊔́ ⊔ (4)
(*σπονδεῖοι διπλοῖ*)		⊔ ⊔́, ⊔ ⊔́, ⊔ ⊔́ (4)

II. *Γένος διπλάσιον*

1. *πόδες τρίσημοι*	($\frac{3}{8}$)	–́ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏑
(*τροχαῖοι, ἴαμβοι*)		⏑ –́, ⏑ –́, ⏑ –́
2. *πόδες ἑξάσημοι*	($\frac{3}{4}$)	–́ ⏑ ⏑ –, –́ ⏑ ⏑ –, –́ ⏑ ⏑ –
(*χορίαμβοι, ἰωνικοὶ*)		–́ – ⏑ ⏑, –́ – ⏑ ⏑, –́ – ⏑ ⏑
		⏑ ⏑ –́ –, ⏑ ⏑ –́ –, ⏑ ⏑ –́ –
3. *πόδες δωδεκάσημοι*	($\frac{3}{2}$)	⊔́ ⊔ ⊔, ⊔́ ⊔ ⊔ (4)
(*τροχ. σημαντοὶ, ὄρθιοι*)		⊔ ⊔́ ⊔, ⊔ ⊔́ ⊔ (4)

III. *Γένος ἡμιόλιον*

1. *πόδες πεντάσημοι*	($\frac{5}{8}$)	⏔́ ⏑ ⏔, ⏔́ ⏑ ⏔, ⏔́ ⏑ ⏔
(*παίωνες διάγυιοι*)		– ⏔́ ⏑ ⏔ ⏔́ ⏑ ⏔ ⏔́ ⏑ ⏔
2. *πόδες δεκάσημοι*	($\frac{5}{4}$)	–́ – – – –, –́ – – – –, –́ – – – –
(*παίωνες ἐπιβατοὶ*)		– –́ – – – – –́ – – – – –́ – – – –

Alle diese Rhythmen werden, mit Ausnahme der *ἑξάσημοι*, zu den *ἁπλοῖ* gerechnet, weil sie aus gleichen metrischen Füssen bestehen. Die *ἑξάσημοι* dagegen werden nach der Alten Theorie in zweisilbige Füsse zerlegt (Trochäus und Jambus, Spondeus und Pyrrhichius) und daher zu den *σύνθετοι* gerechnet[1]), weshalb auch wir dieselben unter den *σύνθετοι* betrachten.

Wir haben zwei Stufen der Erweiterung zu unterscheiden. Auf der ersten Stufe tritt an die Stelle des *χρόνος πρῶτος* ein *μακρὸς δίσημος*, und so entsteht im *γένος διπλάσιον* der Choriamb und Jonicus, im *ἡμιόλιον* der Päon epibatus: beide Rhythmen sind auch durch ihren enthusiastischen Character verwandt, in welchem feierliche Erhebung und Aufregung vereint ist[2]). Auf der zweiten Stufe bilden vierzeitige *χρόνοι παρεκτεταμένοι* die Bestandtheile des Fusses: im *γένος ἴσον* entsteht der *σπονδεῖος διπλοῦς*, im *διπλάσιον* der *τροχαῖος σημαντὸς* und *ὄρθιος*; dort sind je zwei, hier je drei lange Silben zu einem Fusse vereint, eine jede doppelt so lang wie die einfache

1) Aristid. 36. 38. 39. 37. 98: *καὶ οἱ μὲν ἁπλοῖ τῶν ῥυθμῶν οἵδε.*
2) Aristid. 98.

Länge [3]). Der Character dieser Rhythmen ist vollkommen unserem Chorale analog: sie sind in den *ἱεροὶ ὕμνοι* gebräuchlich, von langsamem, feierlichem Gange, und werden mit Andacht und Ruhe vorgetragen, auch im Tacte kommen sie völlig mit unseren Choralrhythmen überein: der *σπονδεῖος διπλοῦς* ist der Choralrhythmus im Zweizweitel-Tact, der *τροχαῖος σημαντὸς* und der *ὄρθιος* der Choralrhythmus im Dreizweitel-Tacte. Solche Rhythmen konnten sowohl durch das ganze Melos hindurch gehen, als auch an einzelnen Stellen wie am Anfange eintreten und dann mit rascheren Rhythmen wechseln. Ueberall aber sind sie der Ausdruck für andächtige Erhebung des Gemüthes im Gebete, bei Anrufungen und Libationen; sie haben sich im Cultus entwickelt und fast durchgehends auf denselben beschränkt. Ob auch ein einzelner Fuss von zwei oder drei *τετράσημοι*, wenn er unter andere Rhythmen gemischt ist, mit dem Namen *σπονδεῖος διπλοῦς*, *σημαντὸς* oder *ὄρθιος* benannt wurde, ist fraglich: dies ist vielmehr nur eine vereinzelte *τονή*, die der Pause coordinirt ist und eine einzelne lange Silbe zum Umfange eines ganzen *ῥυθμὸς τρίσημος* oder *τετράσημος* erheben soll. Wir haben bei jenen gedehnten Rhythmen immer an ganze rhythmische Gänge zu denken [4]).

§ 23.

Τροχαῖος σημαντὸς und *ὄρθιος*.

Der *τροχαῖος σημαντὸς* und *ὄρθιος* wird von Aristides unter den *ῥυθμοὶ ἁπλοῖ* des *γένος ἰαμβικὸν* unmittelbar nach dem einfachen Trochäus und Jambus aufgeführt: *ὄρθιος ἐκ τετρασήμου ἄρσεως καὶ ὀκτασήμου θέσεως· τροχαῖος σημαντὸς ὁ ἐξ ὀκτασήμου θέσεως καὶ τετρασήμου ἄρσεως ... Ἐκλήθη ... ὁ δὲ ὄρθιος διὰ τὸ σεμνὸν τῆς ὑποκρίσεως καὶ βάσεως, σημαντὸς δὲ ὅτι βραδὺς*

---

3) Im *γένος ἡμιόλιον* kommt diese *τονή* zum *χρόνος τετράσημος* nicht vor, weil der Fuss eine zu grosse Ausdehnung einnehmen würde.

4) Auf Hoffmann's Ansichten (die Wissenschaft der Metrik S. 163: „Aristides hat seinen Päon epibatus rein erdichtet, wie er die Jonici und Anderes mehr erdichtete, oder den späteren Metrikern nachgeschwatzt“, S. 153: „Ebenso ist höchst unwahrscheinlich, dass Aristoxenus und die Griechen überhaupt den Trochäus Semantus und Orthius als 4:8 gemessen haben“ u. s. w.) können wir nicht eingehen.

ὧν τοῖς χρόνοις ἐπιτεχνητοῖς χρῆται σημασίαις, παρακολουθήσεως ἕνεκε διπλασιάζων τὰς θέσεις. An einer andern Stelle fasst Aristides ihre ethische Bedeutung zusammen: *οἱ δὲ ὄρθιοι καὶ σημαντοὶ διὰ τὸ πλεονάζειν τοῖς μακροτάτοις ἤχοις προάγουσιν ἐξ ἀξίωμα*, während die einfachen Trochäen und Jamben als feurige und bewegte Rhythmen (*θερμοὶ καὶ ὀρχηστικοὶ*) geschildert werden [1].

Hieraus erhellt der enge Zusammenhang des Semantus und Orthius, die sich wie Trochäus und Jambus nur *κατ' ἀντίθεσιν*, d. h. durch die Stellung von Arsis und Thesis unterscheiden. Bei einem jeden Fusse enthält die Arsis 8, die Thesis 4 Moren. Die specielle Gestalt, in welcher man sich bisher diese Rhythmen gedacht hat, ist folgende:

1) Meibom [2]) stellt als Messung auf

τρ. σημαντὸς –″ – – –, –′ –
ὄρθιος –′ –, –″ – – –

Beide Füsse sind hiernach, wie wir hinzufügen, spondeische Tripodien, der eine mit dem Haupticlus auf der ersten, mit dem Nebenictus auf der fünften Länge, der andere mit dem Nebenictus auf der ersten, dem Haupticlus auf der dritten Silbe. So ist in der That das von Aristides angegebene *μέγεθος* und Verhältnis der *χρόνοι ποδικοὶ* gewahrt, aber alle übrigen Momente, das *πλεονάζειν τοῖς μακροτάτοις ἤχοις*, die *χρόνοι ἐπιτεχνητοὶ* sind unberücksichtigt.

2) Böckh [3]) stellt die Messung auf

τρ. σημαντὸς ″ 8 , 4
ὄρθιος , 4 ″ 8

Der Grund, weshalb Böckh von Meibom abweicht: dass

1) Aristid. p. 38. 98. Mart. Capella 195: *Orthius, qui ex tetrasemi elatione, id est arsi, et octasemi positione constabit, ita ut duodecim tempora hic pes recepisse videatur. Atque habet propinquitatem aliquam cum jambico pede, quatuor enim primis temporibus ad jambum consonat, reliquis octo temporibus adjunctis. Dehinc trochaeus, qui semanticus dicitur, id est qui e contrario octo primis positionibus constet, reliquis in elationem quatuor brevibus artetur.* p. 196: *Orthius propter honestatem positionis est nominatus, semanticus sane, quia cum sit tardior tempore, significationem ipsam productae et remanentis cessationis effingit.*

2) Notae in Aristid. p. 267.

3) De metr. Pind. 23. Aehnlich scheint Forkel Gesch. d. Musik 1, S. 383 diese Füsse verstanden zu haben: „Rhythmen, worin die Arsis (d. h. im Sinne der Alten, unsere Thesis) die Dauer von zwei langen Silben hat". Von der Dauer der *θέσις*, worauf hier Alles ankommt, bemerkt er Nichts.

der Semantus und Orthius ein *ῥυθμὸς ἁπλοῦς* sei und deshalb nicht aus einer grösseren Zahl von Silben bestehen könnte, kann zwar nicht geltend gemacht werden, denn auch bei Meibom's Messung ist er ein *ἁπλοῦς*: aber in der Auffassung Böckh's sind die übrigen Angaben des Aristides, die *ἐπιτεχνητοὶ*, die *μακρότατοι ἦχοι* zur Geltung gelangt. Nur eines ist unberücksichtigt geblieben. Nach Aristides hat nämlich der Semantus eine mehrsilbige Arsis [4]) und diese kann deshalb nicht aus einer einzigen langen Silbe von acht Moren bestehen, deren Vorkommen ohnehin unbezeugt ist. Deshalb muss die Arsis aus zwei vierzeitigen Längen bestehen und es ergibt sich hiermit

3) die richtige Messung

τρ. σημαντὸς	‚‚ 4	4	‚ 4
ὄρθιος	‚ 4	‚‚ 4	4

Jeder Fuss besteht aus drei vierzeitigen *χρόνοι*, deren Vorkommen in der Rhythmik ausdrücklich bezeugt wird, und für welche die alte Musik ein eignes Zeichen ⊔ besass. Zwei *τετράσημοι* gehen auf die Arsis, einer auf die Thesis, der ganze Fuss besteht mithin, wie Aristides sagt, aus 12 Moren, die im Verhältnis von 8 : 4 gegliedert sind. Die *χρόνοι τετράσημοι* sind *ἐπιτεχνητοὶ*, d. h. durch das Kunstmittel der *τονὴ* über das Maass der natürlichen metrischen Länge ausgedehnt; ebenso stimmen hiermit die Worte *διπλασιάζων τὰς θέσεις*, d. h. der Semantus verlängert jede der beiden zur Arsis gehörenden Silben zu dem doppelten Umfange ihres metrischen Werthes: die zweizeitige Länge wird zu einer vierzeitigen. Die *ἦχοι μακρότατοι* sind eben diese vierzeitigen Längen.

Das Metrum dieser Füsse stellt sich demnach äusserlich als ein spondeisches dar, wohl nur selten mit Auflösung, aber dem Rhythmus nach wird jede Länge durch *τονὴ* zu vier Moren ausgedehnt und je drei Längen werden zu einem rhythmischen Ganzen, unserem Dreizweitel-Tacte, vereint. Macht die Arsis den Anfang, so entspricht dieser Rhythmus dem trochäischen, geht der ersten Arsis eine Länge als Anacrusis voraus, dem jambischen Maasse:

4) *Σημαντὸς ... διπλασιάζων τὰς θέσεις.* Von einem *διπλασιάζειν τὰς ἄρσεις* ist hier aber nicht die Rede und somit auch von keiner mehrsilbigen Thesis, wie gegen Feussner de antiquor. metror. 10 zu bemerken ist.

τροχαῖοι

ἴαμβοι

3/8

σημαντοί

ὄρθιοι

3/2

Beide Rhythmen sind nichts als gedehnte Molossen in langsamster ἀγωγή. Trägt ein gedehnter Molossus auf der ersten Länge den Ictus, so ist er ein Trochäus semantus, hat er ihn auf der zweiten, so ist er ein Orthius[5]). Er ist nicht etwa ein von den Metrikern fingirter Fuss, der die Contraction des Jonicus oder Choriamb bezeichnen soll[6]), sondern wurde auch zu fortlaufender Rhythmopöie gebraucht, denn wie wir aus einem Scholion zu Hephästion sehen, diente er als Maass religiöser Gesänge, besonders in den heiligen Tempelliedern zu Dodona, wovon er auch seinen Namen erhielt[7]). Molossus ist wahrscheinlich nichts anderes als die metrische Bezeichnung jener ῥυθμοὶ δωδεκάσημοι: was Dionysius von dem Character des Molossus sagt[8]), stimmt völlig mit der von Aristides gegebenen Beschreibung des Semantus und Orthius überein, auch das von Dionysius angeführte Beispiel des molossischen Maasses

ὦ Ζηνὸς καὶ Λήδας κάλλιστοι σωτῆρες

---

5) Mar. Victor. 2483: *Molossi ratio duplex, nam idem valent duo contra quatuor, sicut quatuor adversus duo, ut modo sublatio unam longam habeat, positio duas, nunc positio unam, sublatio duas longas.*

6) Hephaest. 62. Plot. 2658. Mar. Victor. 2536.

7) Schol. Hephaest. 158: Ἐκλήθη ἀπὸ Μολοσσοῦ τοῦ Πύρρου καὶ Ἀνδρομάχης, ᾠδὰς ἐν τοιούτῳ μέτρῳ εἰπόντος ἐν τῷ ἱερῷ Δωδώνης ... ἢ διὰ τὸ μέγιστος εἶναι πάντων μολοσσὸς καλεῖται, τοὺς γὰρ μηκίστους οἱ παλαιοὶ μολοσσοὺς ἐκάλουν. Aristid. 48: Μολοσσὸς ἀπ' ἔθνους οὕτω προσαγορευόμενος. Mar. Victor. 2487. Eine andere Herleitung bei Plot. 2625: *Molossus dictus quod a Molosso Cretensi viro repertus est, hunc quidam et Creticum nominant.*

8) Dionys. de comp. verb. 17 p. 107 R.: Ὁ δ' ἐξ ἁπασῶν μακρῶν, Μολοττὸν δ' αὐτὸν οἱ μετρικοὶ καλοῦσιν, ὑψηλός τε καὶ ἀξιωματικός ἐστι καὶ διαβεβηκὼς ὡς ἐπὶ πολύ.

ist nichts anderes als ein Fragment eines nach Orthioi oder Semantoi gemessenen Hymnus auf die Dioskuren.

Wie wir bereits oben bemerkten, hatte der Trochäus semantus und Orthius seine hauptsächliche, vielleicht seine einzige Stelle in der Nomen- und Hymnenpoesie. Als ihr Erfinder galt Terpander, an den sich überhaupt die Entwicklung dieser Poesie anlehnte. Terpander soll, so sagt Plutarch[9]), die Weise der *ὄρθιος μελῳδία* nach orthischen Rhythmen und nach Analogie des Orthius auch den Trochäus semantus erfunden haben. Und in der That hat sich Terpander, wie wir aus seinen Fragmenten sehen, der reinen Spondeen zu Hymnen bedient, deren Inhalt mit der von Aristides gegebenen Characteristik jener Rhythmen sehr wohl übereinstimmt. Offenbar bedeuten die beiden nach den Rhythmen genannten Nomen des Terpander, welche Pollux erwähnt[10]), der *νόμος ὄρθιος* und *τροχαῖος*, nichts anderes als jene *ὄρθιοι δωδεκάσημοι* und *τροχαῖοι σημαντοί*, die hier nicht etwa als bloss isolirt vorkommende Füsse, sondern in fortlaufender Rhythmopöie gebraucht waren und ganze Verse, wie Dimeter, Trimeter und Tetrameter, bald acatalectisch, bald catalectisch, bildeten. Dem Rhythmus nach gestatten sie aber nur monopodische Messung, d. h. es kann immer nur Ein *πούς* eine rhythmische Reihe ausmachen, denn zu Dipodien vereint würden sie einen *ῥυθμὸς εἰκοσάσημος ἴσος* bilden, der die grösste Ausdehnung des *ῥυθμὸς ἴσος* um acht Moren überschreitet und daher arrhythmisch ist. Wahrscheinlich herrscht dieses Maass in dem erhaltenen Fragmente des Terpandrischen Hymnus auf Zeus, der in der dorischen Tonart gesetzt war[11]). Vier Trochäi semanti sind zu einem Tetrameter vereint, catalectisch *in bisyllabum*.

⏗́ ⏗ ⏗ | ⏗́ ⏗ ⏗ | ⏗́ ⏗ ⏗ | ⏗́ Λ̅ Λ̅
Ζεῦ πάντων ἀρχά, πάντων ἀγήτωρ
Ζεῦ, σοὶ πέμπω ταύταν ὕμνων ἀρχάν.

9) Plut. de music. 28.

10) Pollux 4, 9. Suid. s. h. v.: *Ὄρθιον νόμον καὶ τροχαῖον, τοὺς δύο νόμους ἀπὸ τῶν ῥυθμῶν ὠνόμασε Τέρπανδρος, ἀνατεταμένοι δ' ἦσαν καὶ εὔτονοι. Ἀνατεταμένοι* kann hier nur vom Rhythmus verstanden werden und ist mit dem technischen Namen *παρεκτεταμένοι* gleichbedeutend. Anders der *ὄρθιος* der Späteren.

11) Clem. Alex. strom. 6, 784. O. Müller Gesch. der griech. Litt. misst diese Verse als Molossen, Ritschl Rhein. Mus. 1842 p. 277 als Paroemiaci, Bergk poet. lyric. 631 als Paeones epibatoi.

Am Ende eines jeden Verses bedingt die Catalexis zwei *κενοὶ ἐπιμήκεις τετράσημοι*. Wenn Aristides dieselben als *μεγαλοπρεπέστεροι* schildert[12]), so kommt auch dies mit der feierlich majestätischen Stimmung des Gedichtes überein. Beide Verse gehören zu einer Eparcha (cf. *ἀρχά*), womit Terpander den Anfang seiner Nomen und wahrscheinlich auch seiner Hymnen bezeichnete[13]); gerade hier sind die Semanti an ihrer Stelle. Im weiteren Verlaufe des Hymnus mögen andere Rhythmen eingetreten sein.

Noch zur Zeit des Aristides wurden die Semanti und Orthii in der Melik gebraucht, denn Aristides schrieb für practische Zwecke und wählt hiernach seine Beispiele. Aus dieser Zeit stammt der in der alten dorischen Tonart gesetzte Hymnus auf Helios, dessen Anfang in jenen Rhythmen besteht:

Εὐφαμείτω πᾶς αἰθὴρ,
γῆ καὶ πόντος καὶ πνοιαὶ,
οὔρεα, τέμπεα σιγάτω,
ἦχοι, φθόγγοι τ' ὀρνίθων.
Μέλλει γὰρ πρὸς ἡμᾶς βαίνειν
Φοῖβος ἀκερσεκόμας εὐχαίτας.
Χιονοβλεφάρου πάτερ Ἀοῦς u. s. w.

Die in den Handschriften neben den ersten Versen stehenden Worte: *γένος διπλάσιον, ὁ ῥυθμὸς δωδεκάσημος*, die ebenso alt wie die noch erhaltene Notirung dieses Hymnus sind, können zur Bestätigung unserer Messung angeführt werden. Wir können Bellermann nicht beistimmen, wenn er in seiner trefflichen Bearbeitung jene Worte auf den vorausgehenden Hymnus des Dionysius an die Muse bezieht und von der jambischen Tetrapodie *εὐμενεῖς πάρεστέ μοι* versteht. Sie bezeichnen vielmehr einen Trochäus semantus, welcher der Beschreibung des Aristides zufolge ein *ῥυθμὸς δωδεκάσημος ἐν γένει διπλασίῳ* ist und mit diesen Worten völlig genau bestimmt ist. Es bedarf kaum einer Andeutung, wie sehr der Inhalt mit diesem Rhythmus übereinstimmt. Der erste Vers ist eine catalectische Tripodie mit zwei *κενοὶ ἐπιμήκεις τετράσημοι*

---

12) Aristid. 97.
13) Pollux l. l.

◡◡◡ | ◡◡◡ | ◡ ⊼ ⊼
εὐφαμεῖ | τω πᾶς αἰ | θήρ.

Der dritte Tact erfordert zwei *χρόνοι κενοὶ μήκιστοι* von je 4 Moren, die hier ebenfalls nach Aristides völlig an ihrem Platze sind: *οἱ δ' ἐπιμήκεις τοὺς κενοὺς ἔχοντες μεγαλοπρεπέστεροι.*

Im dritten Verse ist die vierzeitige Länge zweimal in zwei zweizeitigen Kürzen aufgelöst, das zweitemal mit einer analogen Betonung wie im aufgelösten Anapäst. In v. 5 und 6 tritt vor den Anfang noch eine Anacrusis, und die *σημαντοὶ* gehen hiermit in gleichlange *ὄρθιοι* über. Von v. 7 an tritt an die Stelle des *δωδεκάσημος ἰαμβικὸς* der einfache *ἴαμβος τρίσημος* in der Form des cyclischen Anapästes.

§ 24.

Σπονδεῖος μείζων oder *διπλοῦς*.

Aristides sagt: *ἁπλοῦς σπονδεῖος ἐκ μακρᾶς θέσεως καὶ μακρᾶς ἄρσεως· σπονδεῖος μείζων ὁ καὶ διπλοῦς ἐκ τετρασήμου θέσεως καὶ τετρασήμου ἄρσεως*, Martianus Capella: *Simplex vero spondeus erit, qui ex producta tam arsi quam thesi jungitur. Major vero, qui quaternariam non solum elationem sed etiam positionem videtur admittere*[1]). Meibom[2]) versteht hierunter

–̋ – –́ –

den Dispondeus der Metriker, Böckh[3]) einen einzigen Spondeus mit vierzeitigen Längen

–̋⁴ –́⁴

Böckh's Einwand gegen Meibom, dass der Fuss ein *ἁπλοῦς* genannt werde und deshalb nicht aus vier Silben bestehen könne, muss zwar als unrichtig abgelehnt werden, aber damit ist Böckh's Auffassung des Fusses noch nicht widerlegt[4]). Vielmehr passt sie ebenso gut wie die Meibomsche zu den Worten des Aristides, und es kann keine Frage sein, dass ein Fuss aus zwei vierzeitigen Silben ebenso gut wie ein *πούς* aus vier zweizeitigen Silben in der antiken Rhythmik vorkam. Aber nur ei-

1) Aristid. 38. Martian. 193.
2) Meibom not. in Aristid. p. 269.
3) Boeckh de metr. 23.
4) Wie dies Feussner meint de metror. et melor. discrim. p. 9.

nen von diesen beiden Füssen kann Aristides unter dem *σπονδεῖος διπλοῦς* verstanden haben: welchen von beiden? das hat er im zweiten Buche[5]) deutlich bezeichnet. Hier heisst es nämlich von dem ethischen Character des *γένος ἴσον*: *εἰ δὲ διὰ μηκίστων χρόνων συμβαίη γίνεσθαι τοὺς πόδας, πλείων ἡ κατάστασις ἐμφαίνοιτ' ἂν τῆς διανοίας. διὰ τὸ ὁρῶμεν... τοὺς μηκίστους ἐν τοῖς ἱεροῖς ὕμνοις, οἷς ἐχρῶντο παρεκτεταμένοις, τήν τε περὶ ταῦτα διατριβὴν μίαν καὶ φιλαχωρίαν ἐνδεικνύμενοι, τήν τε αὐτῶν διάνοιαν ἰσότητι καὶ μήκει τῶν χρόνων ἐς κοσμιότητα καθιστάντες.* Dass Aristides mit diesen *πόδες ἴσοι διὰ μηκίστων χρόνων παρεκτεταμένων* dieselben meint, welche er im ersten Buche als *σπονδεῖοι διπλοῖ* oder *μείζονες* bezeichnet, ergibt sich aus dem Parallelismus beider Stellen:

Erstes Buch.	Zweites Buch.
ἁπλοῖ, Beschreibung	*ἁπλοῖ*, ethischer Character
I. *γένος ἴσον*	I. *πόδες ἐν γένει ἴσῳ*
1. *προκελευσματικὸς, ἀνάπαιστος ἀπὸ μείζονος, ἀπ' ἐλάσσονος, ἁπλοῦς σπονδεῖος*	1. *οἱ μὲν διὰ βραχειῶν γινόμενοι μόνων, οἱ δ' ἀναμὶξ*
2. *σπονδεῖος μείζων*	2. *διὰ μηκίστων χρόνων, οἷς ἐχρῶντο παρεκτεταμένοις*
II. *γένος ἰαμβικὸν, διπλάσιον*	II. *ἐν διπλασίονι σχέσει*
1. *ἴαμβος, τροχαῖος*	1. *ἁπλοῖ τροχαῖοι καὶ ἴαμβοι*
2. *ὄρθιος, τροχαῖος σημαντὸς*	2. *ὄρθιοι καὶ σημαντοὶ*
III. *γένος παιωνικὸν*	III. *ἐν γένει ἡμιολίῳ*
1. *παίων διάγυιος*	1. *παίων*
2. *παίων ἐπιβατὸς*	2. *παίων ἐπιβατὸς*

Die Bestandtheile des *σπονδεῖος διπλοῦς* bilden also *χρόνοι μήκιστοι παρεκτεταμένοι*, die über die gewöhnliche metrische Länge hinausgehend sind, und demnach wird Böckh's Messung

$$\frac{''}{4} \quad \frac{'}{4}$$

bei welcher jeder *χρόνος* ein *παρεκτεταμένος τετράσημος* ist, durch Aristides eignes Zeugnis bestätigt. Ihre Stelle hatten diese Füsse in der Hymnenpoesie (*ἐν ἱεροῖς ὕμνοις*) und stehen also auch im Gebrauch den *σημαντοὶ* und *ὄρθιοι* analog: jene entsprechen unserem Zweizweitel-, diese dem Dreizweitel-Tact.

5) Aristid. 97. 98.

Wie der Dreizweiteltact, so konnte auch der Zweizweiteltact mit einer Anacrusis beginnen, wodurch eine dem *ὄρθιος* entsprechende Form des *σπονδεῖος διπλοῦς* entsteht, analog dem anapästisch gemessenen *σπονδεῖος ἁπλοῦς*:

σπονδεῖοι ἁπλοῖ — $\frac{2}{4}$

σπονδεῖοι διπλοῖ, μείζονες — $\frac{2}{2}$

Ein aus Längen bestehender Hymnus konnte sowohl in *σπονδεῖοι διπλοῖ* als in *σημαντοὶ* oder *ὄρθιοι* gemessen werden, je nachdem der *μελοποιὸς* und *ῥυθμοποιος* die *χρόνοι* zu Tacten verband; jene eigneten sich, wie aus Aristides hervorgeht, mehr für eine einfach ruhige, diese für eine erhabene Stimmung. Die Spondeen, welche uns als das Maass der Hymnen- und Nomenpoesie genannt werden, wie in dem *νόμος Πύθιος*, sind als *σπονδεῖοι διπλοῖ* aufzufassen[6]).

Man könnte fragen, weshalb die einzelne Länge im Spondeios diplus und in den Orthioi und Semantoi als vierzeitig gefasst wurde und nicht vielmehr als *χρόνος δίσημος* mit langsamer *ἀγωγή*? Der Grund liegt darin, dass diese Zeiten *σύνθετοι κατὰ ῥυθμοποιίας χρῆσιν* waren, indem von der begleitenden *κίνησις σωματικὴ* auf jede Länge je zwei *πόδες* kommen mussten.

§ 25.

Παίων ἐπιβατός.

Die Hauptstelle über den Päon epibatus ist bei Aristides[1]): *Ἐν δὲ τῷ παιωνικῷ γένει ἀσύνθετοι μὲν γίνονται πόδες δύο, παίων*

6) Poll. 216. 213, 17: *αὔλημα ἐνόπλιον, πυρριχιαστικὸν καὶ σπονδεῖον, τροχαῖον.* 214: *σπονδεῖον μέλος ἐπιβώμιον.* 215: *πρὸς ὕμνους οἱ σπονδειακοὶ αὐλοί.*

1) Aristid. 38. 39. Mart. Capell. 196.

διάγυιος ἐκ μακρᾶς θέσεως καὶ βραχείας καὶ μακρᾶς ἄρσεως, παίων ἐπιβατὸς ἐκ μακρᾶς θέσεως καὶ μακρᾶς ἄρσεως καὶ δύο μακρῶν θέσεων καὶ μακρᾶς ἄρσεως. διάγυιος μὲν οὖν εἴρηται οἷον δίγυιος, δύο γὰρ χρῆται σημείοις, ἐπιβατὸς δὲ, ἐπειδὴ τετράσι χρώμενος μέρεσιν, ἐκ δυοῖν ἄρσεων καὶ δυοῖν διαφόρων θέσεων γίνεται. Hiernach ist der Päon epibatus ein Fuss von 5 zweizeitigen Längen

–́ – – – –

identisch mit dem *μέγεθος δεκάσημον ἡμιόλιον* in der Scala des Aristoxenus. Auch Marius Victorinus[2]) gedenkt dieses Rhythmus: *Incipiunt autem et porriguntur tempora in pentasyllabis a quinque usque ad decem, i. e. a pentasemo ad decasemum χρονικῇ παραυξήσει, ut sit pentasemus Philopolemus, e quinque brevibus*

α α α α α,

decasemus autem e quinque longis, ut Atroxiclides, cujus canon per quinque

β β β β β.

Der *ἐπιβατὸς* ist nichts als der *διάγυιος*, dessen einzelne *χρόνοι πρῶτοι* zu *δίσημοι* ausgedehnt sind, ein *διάγυιος* in langsamerer Agoge und dem entsprechend in anderer metrischer Form.

Nach Aristides sind die *χρόνοι ποδικοὶ* folgendermassen geordnet

– – – – –
ars. thes. ars. thes.

und demgemäss spricht er von vier Theilen, woraus der Epibatus bestände, zwei Thesen und zwei verschiedenen Arsen, d. h. einer einsilbigen und einer zweisilbigen. Hierin ist in der That die wahre rhythmische Messung enthalten. Thetisch, d. h. ohne Ictus sind die zweite und die fünfte Länge, die übrigen tragen einen Ictus, doch nicht von gleicher Intension: der stärkste ruht auf der ersten, ein schwächerer auf der vierten, der schwächste auf der dritten Silbe

–‴ – –′ –″ –

wie aus der Analogie des *διάγυιος* hervorgeht

---

2) Mar. Victor. 2492.



Aristoxenus, der nur das allgemeine Verhältnis der *χρόνοι ποδικοὶ* angibt, rechnet die drei ersten zur Arsis, die zwei letzten zur Thesis (*ἑξάσημος θέσις, τετράσημος ἄρσις*), womit dieselbe Messung gegeben ist.

Von dem ethischen Character sagt Aristides[3]: *τοὺς δὲ ἐν ἡμιολίῳ λόγῳ θεωρουμένους ἐνθουσιαστικωτέρους εἶναι συμβέβηκεν, ὡς ἔφην. τούτων δ' ὁ ἐπιβατὸς κεκίνηται μᾶλλον, συνταράττων μὲν τῇ διπλῇ θέσει τὴν ψυχὴν, ἐς ὕψος δὲ τῷ μεγέθει τῆς ἄρσεως τὴν διάνοιαν ἐξεγείρων*: der Epibatos erregt und erhebt, ist enthusiastisch und majestätisch zugleich, und ist hierdurch scharf von dem Spondeus diplus, Semantus und Orthius geschieden, die ruhig und erhaben, aber nicht erregt sind.

Mit der Schilderung des Aristides stimmt, was wir von seinem Gebrauche wissen. Zuerst wandte ihn Archilochos an, ohne Zweifel für die Cultuslieder auf Dionysos und Demeter, die einen entsprechenden Character hatten[4]). Sodann gebrauchte ihn Olympos zur enharmonischen Phrygischen Tonart, wahrscheinlich in ähnlichen Compositionen, wie in den auf die Cybele gesungenen *μητρῷα*[5]). Doch blieb der Päon epibatus nicht auf den Cultus eingeschränkt, wir finden ihn auch in der Comödie. Ein sicheres Beispiel ist die Ode in der zweiten Parabase der Vögel, wo die Verbindung der langen Silben mit fünfzeitigen Päonen keinen Zweifel übrig lässt, dass jene als Epibatoi zu messen sind:

ἤδη μοι τῷ παν|τόπτᾳ καὶ παντάρ|χᾳ θνητοὶ πάντες
θύσουσ' εὐκταίαις | εὐχαῖς. ⊼
πᾶσαν μὲν γὰρ γᾶν | ὀπτεύω, σώζω | δ' εὐθαλεῖς καρποὺς |
κτείνων παμφύλων | γένναν θηρῶν ἃ | πάντ' ἐν γαίᾳ ⊼ |
ἐκ κάλυκος αὐξανόμενα γένυσιν πολυφάγοις
δένδρεσί τ' ἐφημένα καρπὸν ἀποβόσκεται·
κτείνω δ' οἳ κήπους εὐώδεις φθείρουσιν λύμαις ἐχθίσταις·
ἑρπετά τε καὶ δάκετα πάνθ' ὅσαπερ
ἔστιν ὑπ' ἐμᾶς πτέρυγος ἐν φοναῖς ὄλλυται.

---

3) Aristid. 98.
4) Plut. de music. 28.
5) Plut. ibid. 33.

´– – – – – | ´– – – – – | ´– – – – – |
´– – – – – | ´– –
´– – – – – | ´– – – – – | ´– – – – – |
´– – – – – | ´– – – – – | ´– – – –
´– ⏑ ⏑⏑   – ⏑ ⏑⏑   ´– ⏑ ⏑⏑   ⏑⏑ ⏑ –
´– ⏑ ⏑⏑   – ⏑ –   ⏑⏑ ⏑ –   – ⏑ – .
– ´– – – – – | ´– – – – – | ´– – – – –
´– ⏑ ⏑⏑   – ⏑ ⏑⏑   – ⏑ ⏑⏑
´– ⏑ ⏑⏑   – ⏑ ⏑⏑   ´– ⏑ –   – ⏑ –

Die Vögel schwärmen im Hochgefühle ihrer göttlichen Würde und ihres seligen Daseins, sie die Allschauer und Allwalter, denen die Sterblichen Opfer darbringen werden: mitten in der majestätisch-enthusiastischen Stimmung, die durch Epibatoi vertreten wird, macht sich ihre flüchtige Natur geltend, die in schnellen fünfzeitigen Päonen ihren Ausdruck findet. Innerhalb dieser Gegensätze wogt der Gesang auf und ab, der stete Wechsel des zehnzeitigen und fünfzeitigen päonischen Rhythmus bringt im Zusammenhange mit dem Inhalte den comischen Effect hervor. Das einheitliche Grundmaass wird beschleunigt und verlängert, dem Wechsel des $\frac{5}{4}$ und $\frac{5}{8}$ Tactes entsprechend. Zwei mal sind die Epibatoi catalectisch gebraucht, v. 2 und 4, an der ersten Stelle treten drei, an der zweiten eine *πρόσθεσις* ein, beide mal ist der *χρόνος κενὸς* mit Hiatus verbunden. V. 6 geht dem *ἐπιβατὸς* eine Anacrusis voraus, wodurch ein dem *ὄρθιος* entsprechendes Verhältnis entsteht. Wir bemerken, dass die *ἐπιβατοὶ* nur monopodisch gemessen werden können, denn die Vereinigung von zwei *ἐπιβατοὶ* zu einer Dipodie würde ein *ῥυθμὸς εἰκοσάσημος ἴσος* sein

´´– – – – –   ´– – – – –

der den grössten Umfang des *γένος ἴσον* um vier Moren übersteigt und deshalb arrhythmisch ist.

Als ein dem *παίων ἐπιβατὸς* analoger Rhythmus ist vielleicht der von Aristides aufgeführte *ἐπίτριτος τεσσαρεσκαιδεκάσημος* anzusehen. Näheres ist uns nicht überliefert.

§ 26.

Uebersicht der ῥυθμοὶ ἁπλοῖ oder einfachen Reihen.

A.

Nach dem Rhythmengeschlechte, zu welchem die Reihen als rhythmische Einheiten (ῥυθμοὶ) gehören.

I. Γένος ἴσον.

Ποὺς τετράσημος	–̋ ⏖́
ἑξάσημος	–̋ ⏑ –́ ⏑
ὀκτάσημος	–̋ ⏖ –́ ⏖, *σπονδεῖος διπλοῦς* –̋ –́
δεκάσημος	–̋ ⏑ – –́ ⏑ –
δωδεκάσημος	–̋ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑, –̋ ⏖ – –́ ⏖ –
ἑκκαιδεκάσημος	–̋ ⏖ – ⏖ –́ ⏖ – ⏖

II. Γένος διπλάσιον.

Ποὺς τρίσημος	–̋ ⏑́
ἑξάσημος	–̋ – –́
ἐννεάσημος	–̋ ⏑ – ⏑ –́ ⏑
δωδεκάσημος	–̋ ⏖ – ⏖ –́ ⏖, *σημαντὸς* ⏗ ⏗
πεντεκαιδεκάσημος	–̋ ⏑ – – ⏑ – –́ ⏑ –
ὀκτωκαιδεκάσημος	–̋ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑, –̋ ⏖ – – ⏖ – –́ ⏖ –

III. Γένος ἡμιόλιον.

Ποὺς πεντάσημος	–̋ ⏑ –́
δεκάσημος	–̋ – – –́ – *παίων ἐπιβατὸς*
πεντεκαιδεκάσημος	–̋ ⏑ – ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑
εἰκοσάσημος	–̋ ⏖ – ⏖ – ⏖ –́ ⏖ – ⏖
πεντεκαιεικοσάσημος	–̋ ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – –́ ⏑ – – ⏑ –

B.

Nach dem Metrum, woraus die Reihen bestehen.

I. Trochäische Reihen.

Τρίσημος διπλάσιος	–̋ ⏑́
ἑξάσημος ἴσος	–̋ ⏑ –́ ⏑
ἐννεάσημος διπλάσιος	–̋ ⏑ – ⏑ –́ ⏑
δωδεκάσημος ἴσος	–̋ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑
πεντεκαιδεκάσημος ἡμιόλ.	–̋ ⏑ – ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑
ὀκτωκαιδεκάσημος διπλάσ.	–̋ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑

II. Dactylische Reihen.

Τετράσημος ἴσος –̋ ⏔́

ὀκτάσημος ἴσος –̋ ⏔ –́ ⏔, *σπονδ. διπλοῦς* ⌴̋ ⌴́

δωδεκάσημος διπλάσιος –̋ ⏔ – ⏔ –́ ⏔, *σημαντὸς* ″ ⌴ ⌴́

ἑκκαιδεκάσημος ἴσος –̋ ⏔ – ⏔ –́ ⏔ – ⏔

εἰκοσάσημος ἡμιόλιος –̋ ⏔ – ⏔ – ⏔ –́ ⏔ – ⏔

III. Päonische Reihen.

Πεντάσημος ἡμιόλιος –̋ ⏑ –́

δεκάσημος ἴσος –̋ ⏑ – –́ ⏑ –

πεντεκαιδεκάσημος διπλάσ. –̋ ⏑ – – ⏑ – –́ ⏑ –

πεντεκαιεικοσάσ. ἡμιόλιος –̋ ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – –́ ⏑ – – – ⏑ –

IV. Reihen aus sechszeitigen Füssen (Choriamben, Jonici).

Ἑξάσημος διπλάσιος –̋ ⏕ –́

δωδεκάσημος ἴσος –̋ ⏕ – –́ ⏕ –

ὀκτωκαιδεκάσημος διπλάσ. –̋ – – – – – – –́ – –

V. Reihen aus zehnzeitigen Füssen (*παίων ἐπιβατός*).

Δεκάσημος ἡμιόλιος –̋ – – –́ –

Vierter Abschnitt.

Zusammengesetzte Reihen.

(Ῥυθμοὶ σύνθετοι und μικτοί.)

---

§ 27.

Die ῥυθμοὶ σύνθετοι und ihr μέγεθος.

Unter ῥυθμὸς σύνθετος versteht die antike Rhythmik eine jede Reihe, die aus ungleichen metrischen Füssen zusammengesetzt ist; zwei ungleiche Füsse bilden eine συζυγία, mehrere eine περίοδος [1]). Die vier- und mehrsilbigen Füsse der Metrik, mit Ausnahme des Päon, Ditrochäus und Dijambus, gelten der Rhythmik als zusammengesetzt, und daher sind nur solche Reihen ἁπλοῖ oder ἀσύνθετοι, die aus lauter Dactylen oder Anapästen oder Trochäen oder Jamben oder Cretici nebst ihren Auflösungen und Zusammenziehungen bestehen. Wie Aristoxenus die σύνθετοι behandelt hat, davon vermögen wir uns nur eine allgemeine Vorstellung zu machen, da dieser Theil seines Werkes nicht erhalten ist. Aristides geht einen anderen Weg als Aristoxenus, indem er die θεωρία ῥυθμικὴ zugleich mit der μετρικὴ verbindet [2]), und so führt er uns hauptsächlich metri-

---

1) Aristid. 34. 36. Mart. Capell. 192. S. § 15.

2) Aristid. p. 40. Vergl. § 3. Das Verfahren der χωρίζοντες, denen Aristoxenus angehörte, bezeichnet Aristides: οἱ δὲ χωρίζοντες ἑτέρως ποιοῦσιν. ἀρξάμενοι γὰρ ἀπὸ δισήμου συντιθέασιν ἀριθμοὺς (vgl. Aristox. 302 ff.) μέχρι τῶν συνθέτων ῥυθμῶν, καὶ τούτους κατὰ τοὺς προειρημένους σχηματίζοντες, ἴσον τε καὶ διπλάσιον, ἡμιόλιόν τε καὶ ἐπίτριτον (dies vierte Rhythmengeschlecht hatte Aristoxenus ausgeschlossen), καὶ τοὺς μὲν ἀπὸ θέσεως, τοὺς δὲ ἀπὸ ἄρσεως, καὶ τοὺς μὲν ἀπὸ μακρῶν, τοὺς δὲ ἀπὸ βραχειῶν . . . ἢ δι᾿ ὁμοίων χρόνων ἢ δι᾿ ἀνομοίων τὰς ἄρσεις ταῖς θέσεσι ἀνταποδιδόντες καὶ τοὺς μὲν ὁλοκλήρους . . . Zuletzt sagt er: πάλιν δὲ τοὺς συνθέτους ὧδί ποιοῦσι und gibt hierzu ein in der Rhythmopöie zu betrachtendes Beispiel.

sche Schemata vor, während er die rhythmische Messung nur sehr kurz andeutet. Doch ergibt sie sich vollständig aus den Sätzen über die *μεγέθη ἔρρυθμα*, *χρόνοι* und die ebenfalls in dem Abschnitte von den *σύνθετοι* behandelten *ῥυθμοὶ μικτοί*. Bei sorgfältiger Combination der vorhandenen Notizen lässt sich die rhythmische Messung der *σύνθετοι* in allen wesentlichen Puncten wieder herstellen. Die bisherigen Versuche giengen entweder willkührlich von der modernen Musik aus und liessen die Tradition unberücksichtigt, oder wo sie auf diese zurückgiengen, da zogen sie nur die Angabe des Aristoxenus und Dionysius über die irrationale Silbe herbei, die ohne Aristides nur zu höchst unsicheren Resultaten führen kann.

Aristides characterisirt die *σύνθετοι* mit folgenden Worten[3]: *Οἵγε μὴν σύνθετοι παθητικώτεροί τέ εἰσι τῷ κατὰ τὸ πλεῖστον τοὺς ἐξ ὧν σύγκεινται ῥυθμοὺς ἐν ἀνισότητι θεωρεῖσθαι, καὶ πολὺ τὸ ταραχῶδες ἐπιφαίνοντες τῷ* (nicht *τὸ*) *μηδὲ τὸν ἀριθμὸν* (*cod. τὸν ἄρρυθμον*) *ἐξ οὗ συνεστᾶσι τὰς αὐτὰς ἑκάστοτε διατηρεῖν τάξεις, ἀλλ' ὁτὲ μὲν ἀπὸ μακρᾶς ἄρχεσθαι, λήγειν δ' εἰς βραχεῖαν ἢ ἐναντίως, καὶ ὁτὲ μὲν ἀπὸ θέσεως, ὁτὲ δὲ ὡς ἑτέρως τὴν ἐπιβολὴν τῆς περιόδου ποιεῖσθαι. Πεπόνθασι δὲ μᾶλλον οἱ διὰ πλειόνων ἤδη συνεστῶτες ῥυθμῶν, πλείων γὰρ ἐν αὐτοῖς ἡ ἀνωμαλία, διὸ καὶ τὰς τοῦ σώματος κινήσεις ποικίλας ἐπιφέροντες οὐκ ἐς ὀλίγην ταραχὴν τὴν διάνοιαν ἐξάγουσιν.* Diese Stelle wird in unserer Untersuchung ihre Erklärung finden; so viel sei hier jedoch gleich zu Anfang bemerkt, dass, wenn hier von Rhythmenungleichheit die Rede ist, dies nicht bloss auf das äussere metrische Schema zu beziehen ist, sondern dass in der That eine derartige Erscheinung in den *σύνθετοι* vorkommt. Statt des handschriftlichen *τὸν ἄρρυθμον* haben wir *τὸν ἀριθμὸν* geschrieben; dem Sinne nach liesse sich auch *ἄρρυθμον* halten mit Veränderung von *τὸν* in *τὸ*, und wäre dann der allgemeinere Ausdruck für *ῥυθμοειδές*[4]). Doch ist *τὸν ἀριθμὸν* eine leichtere Verbesserung, die dem Sprachgebrauche angemessener ist.

Von einzelnen *σύνθετοι* erwähnt Aristides:

1. *Ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος* und *ἀπ' ἐλάσσονος*, zusammen-

---

3) Aristid. 98.
4) S. § 9. Aristid. 33.

gesetzt aus dem Spondeus und dem *προκελευσματικὸς ἁπλοῦς* (d. h. dem Pyrrhichius oder Hegemon).

2. *Βακχεῖος ἀπ' ἰάμβου* und *ἀπὸ τροχαίου*, d. h. Antispast und Choriamb, zusammengesetzt aus Jambus und Trochäus.

3. Glyconeische Reihen mit den § 15 angegebenen Benennungen. Daran schliessen sich noch andere Reihen, in denen nach antiker Auffassung ebenfalls Jamben und Trochäen zusammengesetzt sind,

⏑ –, – ⏑, – ⏑, – ⏑
⏑ –, ⏑ –, – ⏑, – ⏑
⏑ –, ⏑ –, ⏑ –, – ⏑

Zu diesen schon oben § 15 aufgeführten Reihen treten noch folgende, die aus der Zusammensetzung verschiedener Rhythmengeschlechter entstehen:

4. *Δόχμιοι*, aus einem Jambus und Päon, oder aus einem Jambus, Dactylus und Päon zusammengesetzt [5]).

5. *Προσοδιακοί.* Die Stelle des Aristides emendiren wir: *Τούτων δὲ οἱ μὲν διὰ τριῶν συντίθενται, ἐξ ἰάμβου καὶ πυρριχίου καὶ τροχαίου, οἱ δὲ διὰ τεσσάρων, ἰάμβου τῇ προειρημένῃ τριποδίᾳ προστιθεμένου, οἱ δὲ διὰ συζυγιῶν, ἰωνικοῦ τοῦ ἀπὸ μείζονός τε καὶ βακχείου*, wonach das metrische Schema folgendes ist:

προσοδιακὸς διὰ τριῶν ⏑ –, ⏑ ⏑, – ⏑
προσοδιακὸς διὰ τεσσάρων ⏑ –, ⏑ ⏑, – ⏑, ⏑ –
προσοδιακὸς διὰ συζυγιῶν – – ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑ –

Anstatt des handschriftlichen *δύο συζυγιῶν* haben wir *διὰ* analog dem vorausgehenden *διὰ τριῶν*, *διὰ τεσσάρων* geschrieben; vielleicht ist *διὰ δύο* zu lesen. Die handschriftliche Ordnung für die Füsse der ersten und dritten Reihe *ἐκ πυρριχίου καὶ ἰάμβου καὶ τροχαίου* und *βακχείου τὲ καὶ ἰωνικοῦ τοῦ ἀπὸ μείζονος* haben wir umgestellt. Die Richtigkeit unserer Emendation bezeugt Hephästion [6]):

---

5) Aristid. 39. Der zweite Dochmius ist wahrscheinlich der um einen Jambus verlängerte Dochmius und mit dem *Δόχμιος* des Bacchius p. 25 identisch: *ἐξ ἰάμβου καὶ ἀναπαίστου καὶ παιᾶνος τοῦ κατὰ βάσιν*

⏑ –, ⏑ ⏑ –, – ⏑ – d. h. ⏒ –́ ⏑́⏑ ⏓ –́ ⏑ –́

6) Hephaest. p. 86. cum schol. Tricha p. 70. schol. Aristoph. nub. 653. aves 737. Plotius 2664: *Prosodiacum hyporchematicum fit*

προσοδιακὸν τὸ ἐξ ἰωνικῆς καὶ χοριαμβικῆς – – ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑ –
τῆς ἰωνικῆς καὶ βραχεῖαν τὴν πρώτην δεχομένης ⏑ – ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑ –

Die beiden Formen des Hephästion sind identisch mit dem προσοδιακὸς διὰ τεσσάρων und διὰ συζυγιῶν, ebenso mit dem ἐνόπλιος des Bacchius: ἐξ ἰάμβου καὶ ἡγεμόνος καὶ χορείου καὶ ἰάμβου οἷον: ὁ τὸν πίτυος στέφανον

⏑ –, ⏑ ⏑, – ⏑, ⏑ –

6. Χορεῖοι ἄλογοι, Jamben oder Trochäen mit einer irrationalen Länge als Thesis, worunter die Mischung von Jamben oder Trochäen mit Spondeen verstanden ist.

Daran schliesst Aristides die ῥυθμοὶ μικτοί, welche keine besondere Klasse der σύνθετοι bilden, sondern nur Bestandtheile der glyconeischen und anderer Reihen sind.

In diesen sechs Klassen sind alle Arten der σύνθετοι enthalten, wenn auch Aristides nicht sowohl eine geordnete Klassification, als nur einzelne Beispiele geben will. Wir werden sie § 29—36 im Einzelnen behandeln.

Am meisten fällt bei der antiken Auffassung die Zertheilung der zusammengesetzten Reihen in zweisilbige metrische Füsse, Trochäen, Jamben, Pyrrhichien auf. So werden die Glyconeen folgendermassen abgetheilt:

Der ἁπλοῦς βακχεῖος ἀπὸ τροχαίου (Glyconeus mit dem Dactylus an zweiter Stelle)

– ⏑, – ⏑, ⏑ –, ⏑ –
ἁμέραι κατέθεντο δή,

der ἴαμβος ἀπὸ βακχείου (mit jambischer Basis)

⏑ –, – ⏑, ⏑ –, ⏑ –
ἐπεὶ πολλὰ μὲν αἱ μακραί,

der ἴαμβος ἀπὸ τροχαίου (mit dem Dactylus an erster Stelle)

– ⏑, ⏑ –, ⏑ –, ⏑ –
μηδὲν ἄγαν φλέγεσθον· οὔ,

---

syllaba et penthemimerice dactylo et syllaba et tribus trochaeis ithyphallo jam arma virumque cano | jam o beata musa.

Mar. Victor. p. 2580: *Dimetro autem anapaestico catalectico . . . si phalaecii colon i. e. partem e tribus trochaeis seu syzygiam ejus adjunxeris, prosodiacum metrum efficies.* Ritschl Rh. Mus. 1842 S. 291 stellt um: ἐκ πυρριχίου καὶ τροχαίου καὶ ἰάμβου, und versteht προστιθεμένου von dem Voranstellen des Jambus.

der ἴαμβος ἐπίτριτος (mit dem Dactylus an dritter Stelle)

– ⏑, – ⏑, – ⏑, ⏑ –

φῶτα βάντα πανσαγίᾳ.

Auf die Eintheilung in einzelne Füsse bezieht sich die zweite Definition, welche uns die Rhythmiker von den σύνθετοι gegeben haben. Aristides sagt: ἁπλοῖ μὲν γάρ εἰσιν, οἳ εἰς χρόνους διαιρούμενοι, σύνθετοι δὲ, οἳ καὶ εἰς πόδας ἀναλυόμενοι, Aristoxenus: οἱ δ' ἀσύνθετοι τῶν συνθέτων διαφέρουσι τῷ μὴ διαιρεῖσθαι εἰς πόδας, τῶν συνθέτων διαιρουμένων[7]). In den einfachen Reihen ergaben sich die gleichen Füsse, woraus sie bestanden, sofort als die χρόνοι ῥυθμικοὶ, in den zusammengesetzten dagegen machten die ungleichen Füsse eine διαίρεσις nothwendig, um die χρόνοι ποδικοὶ, die Arsis und Thesis der ganzen Reihe zu finden. Es ist dies ein Unterschied, der besonders auf die Rhythmopöie als die δύναμις ποιητικὴ ῥυθμοῦ sich bezieht, welche Aristoxenus auch bei seinen übrigen Definitionen der διαφοραὶ ποδῶν berücksichtigt[8]).

Bezeichnet nun aber die Diairesis nach metrischen Füssen, wie sie Aristides angibt, auch die rhythmische Messung der Reihe? Ist jeder metrische Fuss auch ein rhythmischer? Wenn dies der Fall wäre, dann hätten wir zu messen



– ⏑, – ⏑, ⏑ –, ⏑ –

ἁμέραι κατέθεντο δή.

Mit dieser Messung würde der Ausdruck δωδεκάσημος stimmen, womit Aristides diese Reihe als rhythmische Einheit bezeichnet: die vier ersten Silben würden eine θέσις ἑξάσημος, die vier letzten eine ἄρσις ἑξάσημος bilden. Der modernen Musik ist eine solche Messung, wo zwischen Dreiachtel-Tacte ein Zweiviertel-Tact tritt, völlig fremd; wir wollen in dem Folgenden untersuchen, ob sie sich mit den Sätzen der antiken Rhythmik verträgt.

Die antike Rhythmik lässt, abgesehen von den drei πόδες ἐλάχιστοι, nur folgende μεγέθη als rhythmisch zu: das ἑξάσημον

7) Aristid. p. 34. Aristox. 298. Psell. Caes. 626. Martian. 192.
8) So bei der διαφορὰ κατ' ἀντίθεσιν, s. § 5, bei der διαφορὰ κατὰ διαίρεσιν und κατὰ σχήματα, worüber unten.

ἴσον und *διπλάσιον*, das *ὀκτάσημον ἴσον*, das *ἐννεάσημον διπλάσιον*, das *δεκάσημον ἴσον* und *ἡμιόλιον*, das *δωδεκάσημον ἴσον* und *διπλάσιον*, das *πεντεκαιδεκάσημον διπλάσιον* und *ἡμιόλιον*, das *ἑκκαιδεκάσημον ἴσον*, das *ὀκτωκαιδεκάσημον διπλάσιον*, das *εἰκοσάσημον* und *πεντεκαιεικοσάσημον ἡμιόλιον*. Eine jede Reihe, die in der Anzahl ihrer rhythmischen Moren mit keiner der angegebenen übereinkommt, ist unrhythmisch; dies gilt sowohl von den *ἁπλοῖ* als den *σύνθετοι*. Nun zeigt sich aber, dass die meisten der in der Metrik gebrauchten zusammengesetzten Reihen arrhythmisch sein würden, wenn ihre langen und kurzen Silben bloss nach der gewöhnlichen metrischen Geltung als *χρόνοι πρῶτοι* und *δίσημοι* gemessen würden. Wir wollen dies an einigen Beispielen nachweisen.

Die Reihe –́ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ enthält bei metrischer Messung 13 Moren und würde deshalb arrhythmisch sein, denn das *τρισκαιδεκάσημον μέγεθος* ist keine errhythmische Reihe. Um rhythmisch zu sein, muss sie anders gemessen werden. Es läge am nächsten, die letzte Silbe, die ohnehin *anceps* ist, als Länge zu messen ⏓́ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – – wie in Py. 6, 2: *γὰρ ἑλικώπιδος Ἀφροδίτας*, Py. 4, 6: *ποταμίᾳ τ᾽ Ἀκράγαντα καὶ μάν*: dann würde die Reihe zu einem *τεσσαρεσκαιδεκάσημον* anwachsen, aber auch dies ist nach Aristoxenus arrhythmisch.

Die Reihe –́ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ enthält nach metrischer Silbenmessung 16 Moren. Ein *ἑκκαιδεκάσημον μέγεθος* ist zwar errhythmisch, aber nur in einem einzigen Falle, nämlich im *λόγος ἴσος*, d. h. wenn es sich in zwei an Morenzahl gleiche Hälften zerlegen lässt. Da dies in der vorliegenden Reihe nicht möglich ist, so folgt, dass sie bei bloss metrischer Silbenmessung arrhythmisch ist.

Die Reihe –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ würde nach metrischer Silbenmessung 14 Moren enthalten und demnach als *μέγεθος τεσσαρεσκαιδεκάσημον* arrhythmisch sein. Nimmt man die letzte Silbe als *anceps* an, so entsteht ein *μέγεθος πεντεκαιδεκάσημον*, aber auch dies ist nur rhythmisch, wenn es sich in drei gleiche Theile zerlegen lässt, was im vorliegenden Falle offenbar nicht möglich ist.

Die Reihe –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ist nach metrischer Silbenmessung ein arrhythmisches *τρισκαιδεκάσημον μέγεθος*.

Da diese Reihen aber nothwendig rhythmisch sind, so folgt, dass in ihnen nicht bloss die gewöhnlichen metrischen χρόνοι von 1 und 2 Moren, sondern auch die verlängerten und verkürzten χρόνοι vorkommen, die nach dem ausdrücklichen Zeugnisse der Alten gerade in *lyricis cantionibus* ihre Stelle haben. In den einfachen Reihen kommt, wie sich gezeigt hat, bloss die τονή und Pause als rhythmisches Mittel vor, in den zusammengesetzten auch die Verkürzung zu dem ἄλογος und βραχέος βραχύτερος. Auch die von Aristides als Beispiele der σύνθετοι aufgeführten δωδεκάσημοι können, wie wir hier beiläufig bemerken, nicht bloss nach metrischer Silbengeltung gemessen werden, obwohl die letztere die Anzahl von 12 Moren ergibt. Denn in demselben Verhältnisse wie die einfachen acatalectischen und catalectisch trochäischen Reihen

— ◡ — ◡ — ◡ — ◡

— ◡ — ◡ — ◡ —

stehen auch die beiden zusammengesetzten

— ◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡

— ◡ — ◡ ◡ — ◡ —

wobei wir auf § 19 verweisen. Auch bei den übrigen Arten der zusammengesetzten Reihen werden wir nachweisen, dass sie bei bloss einzeitiger und zweizeitiger Silbenmessung arrhythmisch sein würden und deshalb die Anwendung der übrigen χρόνοι verlangen.

§ 28.

Messung der σύνθετοι nach Böckh's Theorie.

Eine scharfsinnig und consequent durchgeführte Theorie von der Bedeutung und Anwendung der melischen Chronoi hat BOECKH aufgestellt[1]. Vor ihm hatten sich Voss und Apel mit dieser Frage beschäftigt, aber nur die modernen Tactformen auf die

1) J. H. Voss Zeitmessung der deutschen Sprache 1802 S. 183 ff. A. Apel Aphorismen über Rhythmus und Metrum, Anhang zu: Aitolier 1806; über Rhythmus und Metrum allgem. musikal. Zeitung 1807. 1808. Metrik 1814 u. 1816. A. Böckh über die Versmaasse des Pindaros in Wolf und Buttmann Museum der Alterthumswissensch. 1808 S. 344. de metris Pindari p. 105. 268.

alte Metrik übertragen. Böckh geht wie seine Vorgänger von dem Satze aus, dass in der alten Rhythmik wie in der modernen Musik strenge Tacteinheit stattfinde. Der Messung des antiken Tactes im Einzelnen legt er die Stelle des Aristoxenus von dem Choreios alogos zu Grunde, dessen Arsis mit der Arsis des rationalen Trochäus und Dactylus an Zeitdauer übereinkommt, dessen Thesis aber zwischen den Thesen dieser beiden Füsse (1 und 2) in der Mitte steht und also $1\frac{1}{2}$ Moren beträgt. Diesen irrationalen Choreus findet Böckh in dem Spondeus der nach Dipodien gemessenen trochäischen und jambischen Reihen und bezeichnet ihn mit

–́ –♯ z. B.: –́ ⏑ – –♯ –́ ⏑ – –♯ –́ ⏑ –
1 $1\frac{1}{2}$

Böckh's Theorie ist nun folgende:

Weil der Rhythmus gleiche Tacte erfordert, so muss auch der irrationale Choreus dieselbe Zeitdauer haben, wie der rationale Trochäus, nämlich die Zeitdauer von 3 kurzen Silben. Die von Aristoxenus angegebene Grösse des irrationalen Choreus $2 + 1\frac{1}{2}$ kann daher nicht das absolute, sondern nur das relative Verhältnis zwischen Arsis und Thesis bezeichnen; beide enthalten zusammen nicht $3\frac{1}{2}$, sondern nur 3 Moren. Deshalb beträgt die Arsis $\frac{12}{7}$, die Thesis $\frac{9}{7}$ Moren, denn diese Zahlen stehen einerseits in dem von Aristoxenus angegebenen Verhältnisse 2 zu $1\frac{1}{2}$, andererseits betragen sie in Gesammtheit 3 Einheiten:

–́ ⏑	– –♯	–́ ⏑	– –♯	–́ ⏑	–
2 1	$\frac{12}{7}$ $\frac{9}{7}$	2 1	$\frac{12}{7}$ $\frac{9}{7}$	2 1	
3	3	3	3	3	

In den logaödischen und glyconeischen Strophen findet sich die irrationale Silbe in der Arsis des Dactylus

. – ⏑ –♯ ⏑ ⏑ – ⏑ –,

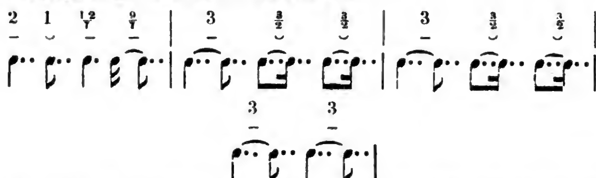
die Arsis misst daher $\frac{9}{7}$, die beiden kurzen Thesen des Dactylus zusammen $\frac{12}{7}$, also jede einzelne Kürze $\frac{6}{7}$, der Grundrhythmus ist der trochäische:

– ⏑	–♯ ⏑ ⏑	– ⏑	–
2 1	$\frac{9}{7}$ $\frac{6}{7}$ $\frac{6}{7}$	2 1	
3	3	3	

Dem griechischen Tacte liegt hiernach als kleinste Einheit das Siebentel zu Grunde, aber es erscheint nicht als ein selbstständiges Siebentel wie in unserer Septimole, sondern 9, 6, 7, 14 Siebentel sind zu einer einzigen Note verbunden: setzen wir in der obigen Reihe die rationale kurze Silbe = 1 als ein doppelt punctirtes Achtel an, so lassen sich die griechischen Noten ihrem Werthe nach folgendermassen ausdrücken[2]):



In den **dorischen Strophen** ist der Dactylus rational, aber er kommt an Umfange einer trochäischen Dipodie gleich: „*quod sentiet qui hujusmodi versus recte didicerit aut recitare aut canere.*“ Die lange Arsis des Dactylus ist so gross wie ein ganzer Trochäus, also 3 Moren; eine jede der beiden kurzen Thesen beträgt die Hälfte davon, also $1\frac{1}{2}$. Die kleinste Einheit ist demnach das Vierzehntel der rationalen kurzen Silbe:



Der Creticus, welcher in der dorischen Strophe die Stelle des Ditrochäus vertritt, wird gemessen:

– ⏑ –
$2\frac{2}{5}$ $1\frac{1}{5}$ $2\frac{2}{5}$

Die Arsen und Thesen stehen in dem gewöhnlichen rhythmischen Verhältnis von 3 : 2, aber betragen zusammen 6 Einheiten wie die trochäische Dipodie.

Soweit die Theorie Böckh's, von der ihr Urheber selbst sagt: *quae etsi conjectura nituntur, tamen neque ex veteribus refutari posse videntur, nec commodiorem viam novi, qua metrorum veterum inaequali mensurae conciliari aequalitas prorsus necessaria possit*[3]).

---

2) Böckh sagt zwar: *quinque nostris notis designari nequeunt, sed disci poterant facillime*, allein das erstere ist sehr wohl möglich, wenn man nur nicht den *χρόνος πρῶτος* als Achtel ansetzt. Dasselbe gilt auch vom Rhythmus der dorischen Strophe.

3) Praef ad schol. Pindar.

Einen wesentlichen Punct hat diese Theorie richtig getroffen, dass nämlich die Syllaba anceps der jambischen und trochäischen Reihe[4]) und die Arsis des Dactylus in glyconeisch-logaödischen Reihen als *ἄλογος* gefasst werden muss, aber folgende Puncte treten mit den Angaben der alten Rhythmiker in offenen Widerspruch[5]):

1) Die Gleichstellung des Dactylus und Ditrochäus in der dorischen Strophe. Der Ditrochäus enthält mindestens 6 Moren, wie durch die Angaben der Alten gesichert ist und auch Böckh annimmt. Wenn nun der einzelne Dactylus dem Ditrochäus an Zeitdauer und Morenzahl gleich stände, so enthielte in der dorischen Strophe die dactylische Tripodie 18 Moren, die Tetrapodie 24 Moren, die Pentapodie 30 Moren. Diese Ausdehnung der dactylischen Reihe ist aber nach den Bestimmungen der alten Rhythmiker nicht möglich: denn wie sie ausdrücklich lehren, ist der grösste *δακτυλικὸς ῥυθμὸς* ein *μέγεθος ἑκκαιδεκάσημον*, der grösste *παιωνικὸς* ein *πεντεκαιεικοσάσημον μέγεθος*, d. h. die grösste Tetrapodie enthält 16 Moren

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –

die grösste Pentapodie 25 Moren

–́ ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –

ein Maass, welches von der Tetrapodie und Pentapodie der dorischen Strophe bei der Böckh'schen Messung

3	3		3	3		3	3		3	3		
–	⏑ ⏑	|	–	⏑ ⏑	|	–	⏑ ⏑	|	–	–	|	24 Moren

4) Aber nicht in den jambischen und trochäischen Dipodien der dorischen Strophe.

5) Meist unbegründet sind die Einwendungen G. Hermann's gegen Böckh's Theorie, dem besonders die allerdings nicht geringe Schwierigkeit in der Messung der dorischen Strophe auffiel: *cui rite exsequendae ipse Apollo impar sit*, cf. de metrorum quorundam mensura rhythmica dissertatio 1815, de epitritis doriis dissertatio 1824, in opusc. II, 105. III, 83. Dagegen Boeckh Pindar. II, 1 praefat. 1819 und Indic. lection. aestiv. Berol. a. 1825 praefat. Hermann's Ansicht über das *μέσον μέγεθος* haben wir oben § 9 besprochen. Später mass Hermann die Dactylen der dorischen Strophe wie Böckh

♩. ♪. ♪. | ♩. ♪. ♪. |

vgl. Jahn Jahrb. 1837 S. 378.

3 3 | 3 3 | 3 3 | 3 3 | 3 3   30 Moren
– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – –

um 8 und 5 Moren überschritten wird[6]).

2) Die Messung des irrationalen Choreus. Böckh bestimmt die Thesis auf $\frac{9}{7}$, die Arsis auf $\frac{12}{7}$, weil er einerseits das von Aristoxenus angegebene Verhältnis von $1\frac{1}{2} : 2$ ($= \frac{9}{7} : \frac{12}{7}$), andererseits die Tactgrösse von 3 Moren festhalten will. Somit ist die Arsis dieses Fusses nach der Böckh'schen Messung kleiner als die Arsis des rationalen Trochäus. Aber Aristoxenus sagt ausdrücklich von dem irrationalen Choreus: *τὴν μὲν βάσιν ἴσην αὐτοῖς ἀμφοτέροις ἔχων*, d. h. seine Arsis ist gleich der zweizeitigen Arsis des rationalen Trochäus und rationalen Dactylus, enthält also 2 Moren. Dieser Widerspruch des Aristoxenus gegen die Messung der Arsis trifft zugleich die von Böckh angenommene Messung der Thesis und damit auch die Messung der irrationalen Arsis des Dactylus in den logaödisch-glyconeischen Reihen.

§ 29.

Trochäische und jambische Reihen mit Spondeen.

(*Ῥυθμοειδεῖς περίπλεῳ.*)

Trochäische und jambische Reihen, die mit Spondeen gemischt sind, also alle welche im Inlaut eine Syllaba anceps zulassen, alle welche dipodisch gemessen werden, der trochäische Tetrameter, der jambische Tetrameter und Trimeter, der Dimeter des Aristophanes[1]), gehören nach der Definition der alten Rhyth-

6) Böckh selber erkennt die Gesetze des Aristides über die Ausdehnung der Reihen an einer anderen Stelle als richtig an, S. 60, cf. „*ultro vero sensus non percipiet,*" und folgert daraus wie wir, dass der dactylische Hexameter und Pentameter, der anapästische Tetrameter aus mehreren Reihen bestände. Bloss über die Ausdehnung der Cretici weiss Böckh nicht, ob er den Rhythmikern beistimmen soll. Wenn er aber sagt: *Pindarus tamen usque ad viginti tempora progreditur in dactylica compositione*

– ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – –,

so ist dies kein Widerspruch gegen die Rhythmiker, da nach ihrer Theorie die dactylische Pentapodie kein *μέγεθος δακτυλικὸν*, sondern ein *μέγεθος εἰκοσάσημον παιωνικὸν* ist, die drei ersten Füsse als Arsis, die zwei letzten als Thesis, im Verhältnis von 15 : 10 = 3 : 2 gerechnet.

1) Ausser den trochäischen und jambischen Systemen Acharn. 204. Equit. 303. 384. 616. 683. Vesp. 405. 463. 1060. 1284. 1326. Pax

miker zu den *σύνθετοι*. Die längste Reihe des trochäischen Rhythmengeschlechtes ist die Hexapodie von 18 Moren, daher kann der jambische Trimeter als eine einzige Reihe gemessen werden mit einer einzigen Hauptarsis im ersten Fusse und zwei Nebenarsen im dritten und fünften Fusse; der trochäische und jambische Tetrameter zerfällt dagegen in zwei Reihen, die gewöhnlich durch Cäsur gesondert sind, und hat zwei an Gewicht völlig gleiche Hauptarsen, die erste im ersten, die zweite im fünften Fusse

–̋ ◡ – ◡̄ –́ ◡ – ◡̄ | –̋ ◡ – ◡̄ –́ ◡ –

Ueber die Messung der langen Thesis innerhalb der Reihe ergibt sich aus den Angaben der Rhythmiker Folgendes. Als zweizeitige volle Länge konnte sie nicht gemessen werden, denn sonst hätte in den Reihen

–̋ ◡ – – –́ ◡ – ◡ und –̋ ◡ – – –́ ◡ – –

die vom rhythmischen Standpuncte aus betrachtet dem *γένος ἴσον* oder *δακτυλικὸν* angehören und die erste Dipodie zur Arsis, die zweite zur Thesis haben, zwischen den beiden *χρόνοι ποδικοὶ* ein Verhältnis von 7 : 6 oder 7 : 7 bestanden, welches als arrhythmisch aus der Rhythmik ausgeschlossen ist. In der zweiten Form zwei *ῥυθμοὶ ἐπίτριτοι* zu sehen, verbietet nicht bloss Aristoxenus, der das epitritische Geschlecht als arrhythmisch erklärt, sondern auch Aristides, der es zwar zulässt, aber als selten vorkommend bezeichnet[2]), was er von den häufig gebrauchten trochäischen Dipodien nicht hätte sagen können. Da also nicht alle Längen und Kürzen der Reihe zweizeitige und einzeitige Messung gestatten, so folgt, dass hier noch andere melische Zeiten ihre Stelle haben. Zunächst liegt die Annahme von *χρόνοι ἄλογοι*. Wo sie zu suchen sind, ergibt sich aus dem Begriffe des *σύνθετος* von selber: nämlich in den Füssen, welche die Reihe zu einem *ῥυθμὸς σύνθετος* machen, also in den Spondeen: die Thesis des Spondeus ist eine irrationale Silbe. So

---

346. Lysistr. 614 ff. Ran. 534. 895. 1099. 1370. Av. 1470. Thesmoph. 959. 434. Eccl. 893. 900. — Lys. 266 ff. Equit. 756. Acharn. 1008. Plut. 253. Eccles. 478. Lysistr. 254. Acharn. 836. 263. 929. Av. 1755. Ran. 384. Thesmoph. 969. Pax 523. 856. Vesp. 869. Nub. 1205. 1303. Pax 1127. Ran. 209. Sehr selten bei den Tragikern.

2) S. § 5.

auch Böckh[3]). Die alten Rhythmiker nennen vier Füsse, welche eine irrationale Thesis haben:

1) *χορεῖος ἄλογος*, nach Aristoxenus aus einer zweizeitigen Arsis und einer irrationalen Thesis bestehend[4]),

2) *ὄρθιος*, nach Bacchius *ἐξ ἀλόγου ἄρσεως καὶ μακρᾶς θέσεως*[5]), — verhält sich also zum *χορεῖος ἄλογος* wie Jambus zum Trochäus.

Ausserdem finden wir noch zwei *χορεῖοι ἄλογοι* bei Aristides[6]):

3) *χορεῖος ἄλογος ἰαμβοειδής*, *ὃς συνέστηκεν ἐκ μακρᾶς ἄρσεως καὶ δύο θέσεων, καὶ τὸν μὲν ῥυθμὸν ἔοικεν δακτύλῳ, τὰ δὲ τῆς λέξεως μέρη κατὰ τὸν ἀριθμὸν ἰάμβῳ*[7]): er besteht also aus einer langen Thesis und einer zu zwei Kürzen aufgelösten Arsis – ◡́◡, erscheint seiner Silbenbeschaffenheit nach als Dactylus, aber dem Zahlenverhältnis nach, welches seine Theile beim Vortrage haben, gleicht er dem Jambus;

4) *χορεῖος ἄλογος τροχοειδὴς ἐκ δύο ἄρσεων καὶ μακρᾶς θέσεως κατ' ἀντιστροφὴν τοῦ προτέρου.* Bereits Böckh hat auf den Widerspruch in dieser Definition aufmerksam gemacht. Aus den Worten *κατ' ἀντιστροφὴν τοῦ προτέρου* d. h. des *ἰαμβοειδὴς* – ◡́◡ ergibt sich, dass er die Form ◡́◡ – hat, während aus den vorhergehenden Worten sich die Form ◡◡ –́ ergibt. Da in den Worten *κατ' ἀντιστροφὴν* kein Fehler liegt und der Name *τροχοειδὴς* sich nur mit der Form ◡́◡ – vereinigen lässt, so ist umzustellen: *ἐκ δύο θέσεων καὶ μακρᾶς ἄρσεως.*

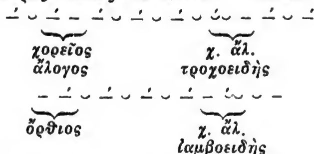
Diese vier irrationalen Füsse enthalten also alle Arten des Spondeus in trochäischen und jambischen Reihen, mit und ohne Auflösung der Arsis:

---

3) Boeckh de metr. Pind. p. 41. 42.
4) Aristox. 293. 294.
5) Bacchius 24. 25.
6) Aristid. 39.
7) Burette Mém. de l'Academ. des inscript. XV p. 231 und Böckh de metr. Pind. 42 verändern: *καὶ τὸν μὲν ῥυθμὸν ἔοικεν ἰάμβῳ, τὰ δὲ τῆς λέξεως μέρη κατὰ τὸν ἀριθμὸν δακτύλῳ*, mit Unrecht, denn gerade die Irrationalität wird *κατ' ἀριθμὸν* bezeichnet. S. oben § 9. Feussner Aristoxenus S. 67. Auch *μακρᾶς ἄρσεως*, wofür Böckh *ἀλόγου ἄρσεως* verlangt, ist richtig, denn es ist eine irrationale Länge gemeint. — Anders Cäsar Zeitschr. f. Alterthumsw. 1841 No. 1.

–́ – χορεῖος ἄλογος
◡́◡ – χορ. ἄλ. τροχοειδής
– –́ ὄρθιος sc. ἄλογος
– ◡́◡ χορ. ἄλ. ἰαμβοειδής.

Der χορεῖος ἄλογος ist der Spondeus in trochäischen, der ὄρθιος der Spondeus in jambischen Reihen; auch sonst bezeichnet χορεῖος bei den Rhythmikern den Trochäus[8]), und ähnlich scheint ὄρθιος eine alte Benennung für den Jambus zu sein, wie aus dem Gegensatze von τροχαῖος σημαντὸς und ὄρθιος hervorgeht; zum Unterschiede von diesem ὄρθιος δωδεκάσημος haben wir jenen als ὄρθιος ἄλογος bezeichnet. Der τροχοειδής und ἰαμβοειδής des Aristides ist nichts als der χορεῖος und ὄρθιος ἄλογος mit aufgelöster Arsis. Wenn Aristides die Thesis als lang bezeichnet, so können wir darin nicht mit Böckh eine Ungenauigkeit oder Unrichtigkeit sehen, sondern die Worte ἐκ μακρᾶς ἄρσεως sind uns vielmehr für die metrische Form der irrationalen Silben jener Füsse ein sicherer Fingerzeig: Aristoxenus und Bacchius haben bloss den rhythmischen Werth im Auge, Aristides hat den letzteren durch die vorausgehenden Worte ἄλογοι χορεῖοι und die Angabe über die λέξις hinlänglich bezeichnet und bestimmt mit μακρᾶς θέσεως die äussere Silbenbeschaffenheit.



Ueber das rhythmische Maass dieser Füsse kann kein Zweifel sein: die Beschreibung, welche Aristoxenus von dem Choreios alogos gibt, ist völlig klar und lässt keiner andern Deutung Raum[9]). Die Arsis dieses Fusses, so sagt er, ist der zweizeitigen Arsis (τὸ κάτω δίσημον) des Trochäus und Dactylus gleich, die Thesis hält die mittlere Grösse (τὸ μέσον μέγεθος) zwischen der zweizeitigen Thesis des Dactylus und der einzeitigen Thesis

8) Bacchius 25. schol. Hephaest. 173.

9) Aristox. 293 ff. Aristoxenus sagt ausdrücklich, er wolle die Irrationalität des χρόνος wie die Grösse des irrationalen Intervalles verstanden wissen. S. § 9. Böckh's Messung des irrationalen Choreus s. § 28.

des Trochäus, sie umfasst also $1\frac{1}{2}$ Moren. Der Arsis eine Ausdehnung von $1\frac{5}{7}$ Moren zu geben, wie Böckh, ist den bestimmten Worten des Aristoxenus geradeswegs zuwider, denn bei diesem Maasse kann von einer Gleichheit mit der Arsis des rationalen Dactylus und Trochäus keine Rede sein. Durch die Zeitbestimmung des Choreios alogos ergibt sich das Maass der drei übrigen irrationalen Füsse von selbst: Choreios alogos $2 + 1\frac{1}{2}$, Choreios alogos trochoeides $1 + 1 + 1\frac{1}{2}$, Orthios alogos $1\frac{1}{2} + 2$, Choreios alogos iamboeides $1\frac{1}{2} + 1 + 1$. Mit dieser Messung stimmt auch Bacchius, der kurz vorher, ehe er die Bestandtheile des Orthios als eine irrationale Thesis und lange Arsis bestimmt, die irrationale Zeit (*χρόνος ἄλογος*) als den *χρόνος ὁ τοῦ μὲν βραχέος μακρότερος, τοῦ δὲ μακροῦ ἐλάσσων ὑπάρχων*, die Länge (*μακρὸς*) als die zweifache Dauer (*διπλάσιος*) der kurzen (*χρόνος ἐλάχιστος* oder *πρῶτος*) definirt hat. Die Messung ist also völlig gesichert. Wollen wir uns des in der modernen Musik gebrauchten Punctes bedienen, um zu bezeichnen, dass eine Zeitgrösse um die Hälfte ihrer Dauer verlängert werden soll, so würde eine punctirte Kürze ⏑. genau dem Umfange des *χρόνος ἄλογος*, wie ihn Aristoxenus bestimmt, entsprechen; das rhythmische Maass des oben angeführten trochäischen Trimeters und jambischen Tetrameters wäre also

–́́ ⏑ – ⏑. –́ ⏑ – ⏑ –́́ ⏑ ⏑⏑ ⏑. –́ ⏑ –

⏑. –́́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑. ⏑́⏑ ⏑ –

Wir bezeichnen in dem Folgenden den Spondeus mit irrationaler Thesis durch ein darübergesetztes *α* (*ἄλογος*)

–́́ ⏑ – α –́ ⏑ – ⏑ –́́ ⏑ ⏑⏑ – –́ ⏑ –

α –́́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – α ⏑́⏑ ⏑ –

Wie vereinigt sich nun aber unser an die moderne Tactgleichheit gewöhntes Gefühl mit dieser durch die Angaben der alten Rhythmik völlig gesicherten Messung des irrationalen Fusses? Böckh meint: *Quum sine temporum aequalitate, quem nostrum tactum vocant, rhythmica compositio ulla nec recitari queat nec cantari, nedum saltari, nisi primam rhythmi legem, hoc est, unitatem variorum temporis articulorum, violare, et confusam inconditamque syllabarum prolationem, qua et animus et motus corporis disturbetur magis quam regatur, rhythmum contenderis esse: necesse est, ut versibus*

per varia rhythmi genera compositis adhibitum sit remedium qualecunque, quo iis aequalis insereretur temporum divisio[10]). Wir stimmen diesen Worten völlig bei: eine *confusa inconditaque syllabarum prolatio* ist in der That kein Rhythmus und kann daher auch in der griechischen Rhythmik nicht vorgekommen sein, aber daraus folgt noch nicht, dass wir das, was die griechischen Rhythmiker und voran Aristoxenus über ihren Rhythmus sagen, verwerfen und dagegen die gewöhnlichen Tactformen unserer Musik auf die antike übertragen müssen. Fassen wir die Tacte der obigen trochäischen und jambischen Reihe näher ins Auge. Auch vom modernen Standpuncte aus können wir nicht sagen, dass hier ein Wechsel verschiedener Tacte statt findet: einen Tactwechsel zeigt eine Reihe wie

$\underset{2}{\acute{-}}\ \underset{1}{\smile}\ |\ \underset{2}{\acute{-}}\ \underset{2}{-}\ |\ \acute{-}\ \smile\ |\ \acute{-}\ \smile\ |\ \acute{-}\ \smile\ |\ \acute{\smile}\smile\ -\ |\ \acute{-}\ \smile\ \acute{-},$

in welcher das ungrade Tactverhältnis (der $\frac{3}{4}$ Tact) zweimal durch das gerade (den $\frac{4}{4}$ Tact) unterbrochen wird; aber wenn der Spondeus irrational gemessen wird, so hört er auf ein $\frac{4}{4}$ Tact zu sein, er erhält eine Grösse, welche zwischen $\frac{3}{4}$ und $\frac{4}{4}$ Tact in der Mitte steht. So erklärt schon Aristoxenus das Wesen der in der Rhythmik zugelassenen πόδες ἄλογοι. Der irrationale Spondeus kann vielmehr vom Standpuncte der modernen Musik nur als ein Ritardando des $\frac{3}{4}$ Tactes bezeichnet werden, eine Form, die auch uns ziemlich geläufig ist und namentlich bei einem ausdrucksvollen Gesange oft genug vorkommt. Es könnte uns nur auffallend sein, dass der retardirende Fuss so häufig gebraucht ist, aber das System der antiken Rhythmik zeigt, dass er an den Stellen, wo er vorkommt, völlig an seinem Orte ist. Die rhythmische Reihe ist nach dem Systeme der Alten Ein einziger Rhythmus mit einer einzigen Haupttarsis und einer bestimmten Ordnung der Nebenarsen, vor denen die Arsen der übrigen Füsse ihren Ictus völlig verlieren. Wo daher eine neue Reihe beginnt, da findet die grösste Intension der Stimme statt: die Arsis wird so hervorgehoben, dass sie die ganze Reihe beherrschen und alle übrigen Thesen derselben sich unterwerfen kann. Dieser grössten Intension geht eine

---

10) Boeckh de metr. Pind. p. 105.

Remission der Stimme voraus: in der unmittelbar vorhergehenden Thesis, die den Schluss der vorausgehenden Reihe bildet, findet die grösste Senkung statt; hier remittirt der Ton und sucht die nöthige Ruhe für die folgende kraftvolle Erhebung. Dasselbe geschieht auch vor der Nebenarsis im Inlaute der Reihe. Daher wird die Thesis vor der Haupt- und Nebenarsis des trochäischen und jambischen Rhythmus zum *χρόνος ἄλογος* — oder metrisch ausgedrückt, die Schlussthesis der Dipodie ist anceps. Die Thesis wird retardirt und gewinnt dadurch eine Grösse, die zwischen der zweizeitigen Arsis und einzeitigen Thesis in der Mitte steht.

Der Gebrauch des *τροχοειδὴς* und *ἰαμβοειδὴς* als eines retardirenden Fusses ist ausdrücklich überliefert. Beide sind nur verschiedene Arten des *ῥυθμοειδής*, worüber der Name keinen Zweifel lässt. Ueber die *ῥυθμοειδεῖς* lehrt Aristides Folgendes [11]). Die *χρόνοι* sind entweder errhythmisch oder arrhythmisch. Errhythmisch sind diejenigen, *οἵ ἔν τινι λόγῳ πρὸς ἀλλήλους σώζοντες τάξιν, οἷον διπλασίονι, ἡμιολίῳ*; also Zeiten, die im Verhältnis von 2 : 3, 2 : 1 stehen und sich in das Maass der drei Rhythmengeschlechter fügen. Den Gegensatz zu ihnen bilden die *ἄρρυθμοι οἵ παντελῶς ἄτακτοι καὶ ἀλόγως συνειρόμενοι*, sie stören das Verhältnis der Tactzeiten und sind aus der Rhythmik ausgeschlossen. Zwischen beiden steht eine dritte Klasse in der Mitte, die *ῥυθμοειδεῖς, πῂ μὲν τάξεως τῶν ἐρρύθμων, πῂ δὲ τῆς ταραχῆς τῶν ἀρρύθμων μετειληφότες*: sie sind ihrer Natur nach arrhythmisch, aber können in dem Rhythmus zugelassen werden; sie unterbrechen das Verhältnis der rhythmischen Zeiten, aber ohne den Rhythmus aufzuheben. Die *ῥυθμοειδεῖς* sind entweder *στρόγγυλοι*, auch *ἐπίτροχοι* genannt, oder *περίπλεῳ*. Die *ἐπίτροχοι* (*οἵ μᾶλλον τοῦ δέοντος ἐπιτρέχοντες*) acceleriren das Tactmaass, die *περίπλεῳ* (*οἵ πλέον ἤδη τὴν βραδύτητα διὰ συνθέτων φθόγγων ποιούμενοι*) retardiren den Tact, indem sie ihm eine grössere Dauer geben, als nach dem strengen Rhythmengeschlechte erforderlich ist. Der *χρόνος περίπλεως* ist stets grösser als der *πρῶτος*, doch hat man dabei nicht an die eigentlichen *παρεκτεταμένοι* zu denken, da deren

11) Aristid. 34. 35. 100. Martian. Capell. 191.

Character ein ganz anderer ist. Denn die *παρεκτεταμένοι* sind majestätisch, erhebend und ruhig, durch die *περίπλεῳ* dagegen werden die Rhythmen *ὕπτιοι καὶ πλαδαρώτεροι*, schlaff und weichlich [12]). Das letztere gilt besonders von solchen Reihen, wo mehrere *περίπλεῳ* auf einander folgen, wie in den ischyorrhogischen Jamben [13]), doch haben auch die jambischen Trimeter und besonders die trochäischen Tetrameter, den im reinen Maasse gehaltenen trochäischen Reihen, wie den Aeschyleischen Tetrapodien, gegenüber, einen weniger energischen und feurigen Character, der eben durch die *περίπλεῳ* hervorgerufen wird [14]).

Seltener findet sich der *χρόνος ἄλογος* am Anfange der rhythmischen Reihe, unmittelbar hinter der ersten Arsis. Dies kann nur in solchen Reihen geschehen, die nicht dipodisch gemessen werden, wo also die übrigen Tacte im strengen *μέγεθος τρίσημον* gehalten sind. Der Anfang der Reihe erhält hierdurch einen besonders würdevollen Character, und die rhythmische Form des ersten Fusses steht meistens mit dem Inhalte in genauem Zusammenhange. So Agam. 160. 168:

Ζεὺς, ὅστις ποτ' ἐστὶν, εἰ τόδ' αὐτῷ φίλον κεκλημένῳ
οὐδ' ὅστις πάροιθεν ἦν μέγας παμμάχῳ θράσει βρύων
–́ α̲ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Choeph. 603: *ἴστω δ' ὅστις οὐχ ὑπόπτερος*
Choeph. 393: *πέπαλται δ' αὖτε μοι φίλον κέαρ* [15])
Choeph. 405: *ποῖ ποῖ δὴ νερτέρων τυραννίδες;*
Supplic. 558: *ἱκνεῖται δ' εἰσικνουμένου βέλος*
– –́ α̲ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

---

12) Aristid. 100: *οἱ δὲ περίπλεῳ τῶν φθόγγων τὴν σύνθεσιν ἔχοντες, ὕπτιοί τέ εἰσι καὶ πλαδαρώτεροι.* Martian. Capell.: *peripleo vero, quae amplius quam decet moras compositae modulationis innectunt, seque ipsa tardiore pronuntiatione suspendunt.*

13) Wo die Einmischung der retardirenden Zeiten gemässigt ist, heissen die Rhythmen *μέσοι κεκραμένοι τε ἐξ ἀμφοῖν καὶ σύμμετροι τὴν κατάστασιν.* Aristid. l. l.

14) Aeschylus gebraucht das trochäische Maass in den melischen Parthien rein und enthält sich der retardirenden Spondeen am Ende der inlautenden Dipodien völlig. Agam. 160. 176. 683. 1009. Choeph. 585. Eum. 490. 508. 526. 322. 917. 958. Prometh. 415. Pers. 114. 127. Sept. 351. Supplic. 154. Eurip. Iphig. Aul. 231. Phoeniss. 239. Aristophanes dagegen mischt seine Trochäen stets mit Spondeen. Vgl. Anm. 1.

15) Wir fassen hier mit Boeckh ind. lect. Berol. 1828 die zweite und dritte Silbe als Basis nach einer Anacrusis.

Suppl. 574: *Ζεὺς αἰῶνος κρέων ἀπαύστου*
Suppl. 704: *θεοὺς δ' οἳ γᾶν ἔχουσιν, ἀεὶ*

⏕ –́ ⏓ – ⏑ – ⏑ – –

Der Rhythmus wird hier nur retardirt, aber nicht gestört: auch die moderne Musik gebraucht gerade an solchen emphatischen Stellen ihr *ritardando.*

§. 30.

Die Reihen der dorischen Strophen.

(*Ῥυθμοειδεῖς ἐπίτροχοι.*)

In der dorischen Strophe werden dipodisch gemessene trochäische und jambische Reihen mit dactylischen Dipodien, Tripodien, Tetrapodien und Pentapodien vereint; die trochäischen Dipodien haben fast regelmässig epitritische Form, auch die dactylischen Reihen gehen meist auf einen Spondeus, niemals auf einen Dactylus aus. Wir sind mit Böckh der Ansicht [1]), dass hier kein Wechsel zwischen trochäischem und dactylischem Rhythmus stattfindet, und dass deshalb die bloss metrische Silbenmessung zur Bestimmung des Rhythmus nicht ausreicht, denn die Reihe

–́ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – [2])

würde bei bloss einzeitiger und zweizeitiger Messung ein arrhythmisches *μέγεθος ἐννεακαιδεκάσημον* ausmachen. Böckh stellt den einzelnen Dactylus der trochäischen Dipodie gleich, so dass die Arsis des Dactylus 3 Moren, jede der kurzen Thesen $1\frac{1}{2}$ Moren beträgt; aber dagegen streiten, wie wir oben nachgewiesen, die Angaben der alten Rhythmiker: der Dactylus kann höchstens vier Moren enthalten.

Keine directe Nachricht meldet, wo der *χρόνος ἄλογος* in der dorischen Strophe seinen Sitz hat, doch sind Thatsachen

---

1) So später auch Hermann in Jahn Jahrb. 1837 a. a. O.

2) Dass dies eine einzige Reihe ist, zeigt der eurhythmische Periodenbau, indem sie einer dactylischen Pentapodie nach der *μεταβολὴ κατὰ ῥυθμοποιίας θέσιν* entspricht,

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
–́ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –

genug vorhanden, welche umsichtig combinirt hierüber Aufschluss geben. Zwei Fälle sind möglich:

1. Irrational ist die lange Thesis der trochäischen Dipodie. Die Consequenz dieser Annahme ist, dass auch die Arsen der Dactylen irrational sind, denn da der Dactylus nicht im $\frac{6}{8}$ Tacte gemessen werden kann[3]), so muss er zur Herstellung des Rhythmus und der Tacteinheit wie in den logaödisch-glyconeischen Reihen gemessen werden.

– ◡ | – $^{\alpha}$ | α ◡ ◡ | α ◡ ◡ | – –

Dann ist der Rhythmus der dorischen Strophe ein trochäischer und unterscheidet sich nicht von dem der äolischen. Für diese Messung könnte zu sprechen scheinen, dass der Dactylus in den dorischen Strophen niemals eine Zusammenziehung erleidet, was auch bei dem sogenannten irrationalen Dactylus nicht vorkommt. Dafür könnte ferner die Analogie der dipodisch gemessenen jambischen und trochäischen Verse geltend gemacht werden, denn auch hier hat der Spondeus der Dipodie irrationale Messung. Aber Folgendes erweist die glyconeisch-logaödische Messung der dorischen Strophe als unzulässig. Die Dactylen mit irrationaler Arsis sind der Typus einer flüchtigen und rasch dahineilenden Bewegung. Ihren Character bezeichnet Dionysios mit dem Verse

αὖθις ἔπειτα πέδονδε κυλίνδετο λᾶας ἀναιδής,

in welchem die Dactylen nach der Angabe der Rhythmiker *ἄλογοι* enthielten[4]). Wie ist es möglich, einen solchen Rhythmus in der dorischen Strophe anzunehmen, die in der gesammten melischen Poesie den gemessensten und feierlichsten Gang einhält? In den bewegten äolischen Strophen sind irrationale Dactylen an ihrem Platze, obgleich sie auch hier im Ganzen nur sparsam eingemischt sind; in den dorischen Strophen aber können sie um so weniger statt finden, weil hier bei irrationaler Messung die Anzahl der flüchtigen Dactylen ausserordentlich gross sein würde.

Da hiernach in der dorischen Strophe der Dactylus nicht

---

3) S. oben § 28 S. 119.
4) Dionys. de comp. verb. 20 p. 142. 143 R.

irrational gemessen werden kann, so folgt, dass auch der Spondeus der trochäischen Dipodie keine irrationale Messung zulässt, weil hierdurch die rhythmische Einheit nicht hergestellt wird,

3 | | 4 | 4 | 4
– ◡ | – α | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – –

und es bleibt daher nur die zweite Annahme:

2. Irrational ist die kurze Thesis des Trochäus. Dass eine metrisch kurze Silbe in der Rhythmik verlängert werden kann, ist sicher bezeugt, denn Longin sagt in den Prolegomena zu Hephästion: *ὁ δὲ ῥυθμὸς ὡς βούλεται ἕλκει τοὺς χρόνους, πολλάκις γοῦν καὶ τὸν βραχὺν χρόνον ποιεῖ μακρὸν*, Marius Victor.: *rhythmus . . . breve tempus plerumque longum efficit* [5]). Durch die Dehnung zum Alogos erhält die kurze Thesis $1\frac{1}{2}$ Moren, der erste Fuss eines Epitritus wird dadurch zum *χορεῖος ἄλογος* und hat demnach denselben Umfang wie der Spondeus am Anfange einer trochäischen Pentapodie: *Ζεὺς ὅστις ποτ' ἐστὶν εἰ τόδ' αὐτῷ*

– ◡. – – – – ◡ ◡ – ◡ ◡ – –
2 $1\frac{1}{2}$, 2 2, 2 1 1, 2 1 1, 2 2

Wir bezeichnen die Irrationalität der kurzen Silbe analog der gleich grossen irrationalen langen

– ◡α – – – – ◡ ◡ – ◡ ◡ – –

Alle übrigen Füsse ausser dem Trochäus sind *τετράσημοι*, die Dactylen, die Spondeen, sowohl am Ende der dactylischen Reihe als des Epitritus, nur der Trochäus ist eine halbe More kürzer als der *τετράσημος*, er ist kein voller *ῥυθμὸς*, sondern ein *ῥυθμοειδὴς*, und zwar nach der Terminologie der Alten ein *ῥυθμοειδὴς στρογγύλος* oder *ἐπίτροχος*, d. h. *μᾶλλον τοῦ δέοντος ἐπιτρέχων* [6]). Der Rhythmus der dorischen Strophe ist also dactylisch, entspricht unserem $\frac{4}{4}$ Tact, der durch den irrationalen Trochäus nicht aufgehoben, sondern nur accelerirt wird. So findet in der Strophe von Py. 3 unter 38 dactylischen Tacten in 10 Tac-

---

5) Schol. Heph. 160. Mar. Victor. 2484. Vgl. § 9.

6) Aristid. 34. Mart. Capell. 191: *Rotunda* (*στρογγύλοι*) *sunt, quae proclivius et facilius, quam gradus quidam atque ordo legitimus expetit, praecipitantur.*

ten der ἐπίτροχος statt. Nach der Aussage der Rhythmiker stören die ἐπίτροχοι den Rhythmus nicht, aber sie bringen Bewegung in den gleichmässigen Gang (πῄ μὲν τάξεως τῶν ἐρρύθμων, πῄ δὲ τῆς ταραχῆς τῶν ἀρρύθμων μετειληφότες), sie verleihen einen gewaltigen energischen Eindruck und fordern zum thatkräftigen Handeln auf[7]) (σφοδροί τε καὶ συνεστραμμένοι καὶ εἰς τὰς πράξεις παρακλητικοί). Wir brauchen kaum daran zu erinnern, wie diese Schilderung des Aristides mit dem Character der dorischen Strophe und Harmonie übereinkommt, von der es bei Plato heisst: ἡ ἐν τῇ πολεμικῇ πράξει ὄντος ἀνδρείου καὶ ἐν πάσῃ βιαίῳ ἐργασίᾳ πρεπόντως ἂν μιμήσαιτο φθόγγους τε καὶ προσῳδίας, und bei Aristoteles: περὶ δὲ τῆς Δωριστὶ πάντες ὁμολογοῦσιν ὡς στασιμωτάτης οὔσης καὶ μάλιστ' ἦθος ἐχούσης ἀνδρεῖον[8]). Der gemessene dactylische Tact, wie er im Epos und den alten Nomen und Hymnen gleichförmig dahinfloss, bildet auch in der dorischen Strophe den Grundcharacter und gibt ihr die würdevolle, majestätische Haltung; die Beimischung der ἐπίτροχοι gibt ihr den lyrischen Schwung, die Energie und das Feuer. Metrisch ist der ἐπίτροχος eine Kürze, die Thesis des reinen Trochäus, rhythmisch wird er zum ἄλογος, der Thesis des dactylischen Tactes bis auf $\frac{1}{2}$ More gleichkommend. Der Abstand zwischen dem τετράσημος und dem um $\frac{1}{2}$ More kleineren πούς ἐπίτροχος verletzte nicht das rhythmische Gefühl der Alten, wie die Worte des Aristides hinlänglich zeigen: nach bloss ein- und zweizeitiger Silbenmessung wäre die Reihe

– ◡ – – – ◡ ◡ – ◡ ◡ – –

ein μέγεθος ἄρρυθμον von 19 Moren, durch Verlängerung der kurzen Thesis zum ἄλογος erhält sie 19$\frac{1}{2}$ Moren und wird dem rhythmischen μέγεθος εἰκοσάσημον so nahe geführt, dass der Rhythmus nicht mehr gestört ist, sie ist ein ῥυθμοειδής.

Zwischen den Epitriten der trochäischen und jambischen Reihe und den Epitriten der dorischen Strophe ist demnach bei Gleichheit der metrischen Form ein wesentlicher Unterschied.

---

7) Aristid. 100.
8) Plato republ. 3, 399 a. Aristot. polit. 8. 7. Boeckh de metr. Pind. p. 238.

Hierauf hat zuerst G. Hermann hingewiesen[9]), der auf den ganz verschiedenen Character eines trochäischen Tetrameters wie

ὦ βαθυζώνων ἄνασσα Περσίδων ὑπερτάτη

und einer Reihe wie

Δωρίῳ φωνὰν ἐναρμόξαι πεδίλῳ

aufmerksam macht. In der ersten Reihe, sagt er, hat der Trochäus der Dipodie, in der zweiten der Spondeus ein grösseres Gewicht, deshalb wird in der dorischen Strophe der Spondeus regelmässig, in der jambischen und trochäischen Reihe seltener gebraucht. Hermann möchte jene Reihen messen

–́ ⏑ – – –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –

– ⏑ –́ – – ⏑ –́ – – ⏑ –́ –

Wenn gleich diese Annahme des Ictus willkührlich ist, so enthält sie doch das richtige Gefühl, dass für die erste Reihe der Trochäus, für die zweite der Spondeus das bedingende Element ist: dort ist der dreizeitige Trochäus, hier der vierzeitige Spondeus die primäre Tactform, dort ist ein Spondeus, hier ein Trochäus als secundäres Element beigemischt und durch irrationale Messung dem Grundrhythmus zwar nicht völlig gleich, aber analog, *κατ' ἀριθμὸν σώζει τὰς ἀναλογίας*[10]). Dort überschreitet der Spondeus den dreizeitigen Trochäus um eine halbe More und dient dazu, den flüchtigen und raschen Gang der *ῥυθμοὶ τρίσημοι* zu retardiren, hier in der dorischen Strophe ist der Trochäus um eine halbe More kürzer als der vierzeitige Spondeus und dient dazu, den gemessenen und langsamen *ῥυθμὸς τετράσημος* zu acceleriren:

ὦ βα	*θυζώ*	*νων ἄ*	*νασσα*	*Δωρί*	*ῳ φω*	*νὰν ἐ*	*ναρμό*
– ⏑	– –	– ⏑	– ⏑	– ⏑	– –	– ⏑	– –
τρίσημ.	*τρίσημ.*	*τρίσημ.*	*τρίσημ.*	*τετράσ.*	*τετράσ.*	*τετράσ.*	*τετράσ.*
ῥητὸς	*περίπλ.*	*ῥητὸς*	*ῥητὸς*	*ἐπίτροχ.*	*ῥητὸς*	*ἐπίτροχ.*	*ῥητὸς*

Der beigemischte *ῥυθμοειδὴς* hat stets dieselbe Grösse (*δίσημον θέσιν, ἄλογον ἄρσιν*), aber nach der Ausdehnung des *ῥυθμὸς*,

9) Hermann opusc. 2, 114. Den weiteren Consequenzen Hermann's, die nicht auf den Sätzen der antiken Rhythmik, sondern in dem modernen Tactgefühle beruhen, können wir nicht beistimmen. Hermann sah die Längen in dem Spondeus des dorischen Epitrit für länger als zweizeitig an und verglich sie mit dem Trochäus semantus.

10) So bestimmt Aristid. p. 35 die Natur aller irrationalen Füsse.

mit dem er verbunden ist, ist er entweder ein *ἐπίτροχος*, *μᾶλλον τοῦ δέοντος ἐπιτρέχων*, oder ein *περίπλεως*, *πλέον τὴν βραδύτητα ποιούμενος*: eben weil er das *μέσον μέγεθος* zwischen dem *ῥυθμὸς τετράσημος* und *τρίσημος* ist, passt er in beide Rhythmengeschlechter.

Am frühesten scheint der *ῥυθμοειδὴς* als *περίπλεως* gebraucht zu sein, wenigstens findet er sich schon in den Jamben und Trochäen des Archilochus. Die spondeische Form des *περίπλεως* liegt einer analogen Intervallgrösse der Harmonik, dem sogenannten *σπονδειασμὸς* in gleicher Weise zu Grunde, wie der *βραχέος βραχύτερος* der *δίεσις* des enharmonischen Tongeschlechts. Bereits oben bemerkten wir, dass Aristoxenus bei der Lehre von den irrationalen Tactzeiten auf die irrationalen *διαστήματα* verweist [11]). Ausser den drei Tongeschlechtern, dem diatonischen, chromatischen und enharmonischen, kannte nämlich die alte Harmonik noch drei sogenannte *χρόαι* [12]), deren Intervallgrössen zwischen denen der drei Tongeschlechter ebenso in der Mitte lagen, wie die irrationalen Zeiten zwischen zwei rationalen. So lag zwischen dem chromatischen und diatonischen (*διάτονον σύντονον*) das *διάτονον μαλακὸν*, wo die *διαστήματα* des Tetrachords folgende waren (wir setzen moderne Notirung hinzu):

	e	*f*	*g*	*a*
Διάτονον σύντονον	*ἡμιτόνιον* ($\frac{1}{2}$)	*τόνος* (1)	*τόνος* (1)	

	e	*f*	zwischen *gis*, *g*	*a*
Διάτονον μαλακὸν	*ἡμιτόνιον* ($\frac{1}{2}$)	*τρεῖς διέσεις* ($\frac{3}{4}$) *σπονδειασμὸς*	*πέντε διέσεις* ($\frac{5}{4}$) *ἐκβολὴ*	

	e	*f*	*gis*	*a*
Χρῶμα τονιαῖον	*ἡμιτόνιον* ($\frac{1}{2}$)	*ἡμιτόνιον* ($\frac{1}{2}$)	*τριημιτόνιον* ($1\frac{1}{2}$)	

Das zweite Intervall im *μαλακὸν διάτονον* beträgt 3 *διέσεις*, steht zwischen dem *ἡμιτόνιον* und *τόνος* in der Mitte, der Name desselben ist *σπονδειασμὸς*, der des folgenden um ein *ἡμιτόνιον* grösseren Intervalles *ἐκβολή*. Aristides sagt: *τούτων τῶν διαστη-*

---

11) S. § 9.

12) Aristox. harm. 24 ff. 50. 51. Euclid. harm. 10. Aristid. 19 ff. Gaudent. 5. Ptolem. 1, 12. Anonym. de mus. 52 ff.

μάτων ἡ χρεία πρὸς τὰς διαφορὰς τῶν ἁρμονιῶν παρείληπτο τοῖς παλαιοῖς[13]). Olympos hatte den *σπονδειάζων* oder *σπονδειακὸς τρόπος* zuerst angewandt, wie Plutarch berichtet[14]). Schon der Name *σπονδειασμὸς* zeigt, dass hier ein ähnlicher Zusammenhang zwischen Rhythmopöie und Melopöie besteht, wie zwischen der *δίεσις* und dem *βραχέος βραχύτερος*. Man vergleiche folgende Silben- und Tonverbindungen

| 1 ‒ | ½ ⏑ | 1 ‒ | ½ ⏑ | | 1 ‒ | ½ ⏑ | 1 ‒ | ¾ ‒ |

d 1 *e* ½ *f* 1 *g* ½ *gis* *d* 1′ *e* ½ *f* 1 *g* ¾ *gis* *a*

τόνος ἡμιτόν. τόνος ἡμιτόν. *τόνος ἡμιτόν. τόνος σπονδειασμὸς*

Die erste trochäische Dipodie enthält wie die erste Tonreihe lauter rationale Grössen, in der zweiten Dipodie ist die letzte Silbe, wie in der zweiten Tonreihe das letzte Intervall, irrational (¾). Die irrationale Grösse bildet im Metrum einen Spondeus, in der Harmonik einen *σπονδειασμός*.

Wir kehren zu der dorischen Strophe zurück. Als Gesammtresultat stellen wir fest: der Grundrhythmus ist dactylisch; jeder Fuss, der metrisch vier Moren enthält[15]), ist auch rhythmisch ein *δακτυλικός*. Der Trochäus im Epitrit ist ein *χορεῖος ἄλογος*, um eine halbe More kürzer als der *τετράσημος*, ein *ἐπίτροχος* (*accelerando*) des vierzeitigen Spondeus. Mit diesem Resultate stimmt die Häufigkeit der Spondeen, der ethische

---

13) Aristid. 28. Bacchius 9. 10. Wenn das Intervall von 3 *διέσεις* der enharmonischen Tonart zugeschrieben wird, so hat dies darin seinen Grund, dass nur in diesem die *δίεσις* vorkam. Es kann wohl keine Frage sein, dass diese Intervalle des Aristides und Bacchius mit denen des *διάτονον μαλακὸν* identisch sind. Die *χρόαι* für blosse Fictionen zu halten, ist man nicht berechtigt. Gerade die rhythmische Analogie zeigt, dass hier practischer Gebrauch zu Grunde liegen muss, Aristides beruft sich ausdrücklich auf die *παλαιοί*.

14) Plut. de mus. 11. 19.

15) Wie sich von selbst versteht, nehmen wir diejenigen Füsse aus, welche durch ihre metrische Stellung und durch die eurhythmische Composition sich als *παρεκτεταμένοι* zu erkennen geben. So Py. 1, 2. 3. *ἀρχὰ* und *πείθον-*, die Hermann als Trochäi semanti, Böckh als Füsse von dem Umfange zweier Spondeen ansieht. Wir stimmen Böckh bei und erkennen darin *σπονδεῖοι διπλοῖ*. Wir fügen noch folgende Beispiele hinzu: den Spondeus Py. 9, 2 *σὺν βαθυζώνοισιν ἀγγέλλων*; den Bacchius Ol. 6, 7 *συνοικιστὴρ τε τᾶν κλεινᾶν Συρακοσσᾶν. τίνα κὲν φύγοι ὕμνον*; den Jonicus am Anfange von Ol. 7, 1. 6. Ol. 8, 6. Py. 1 ep. 7; den Anapäst Ol. 7 ep. 6. Nem. 8 ep. 3. Die Längen dieser Füsse haben überall *τονή*.

Character der Strophe und das Megethos der Reihen. Die längste dactylische Reihe, die nicht überschritten werden darf, ist nach den Rhythmikern die Pentapodie, das εἰκοσάσημον ἡμιόλιον: im Einklang hiermit ist die Pentapodie die längste dactylische Reihe, welche Pindar in den dorischen Strophen gebraucht hat [16]); eine Hexapodie kommt nirgends vor [17]). Weil die Trochäen als ἐπίτροχοι ebenfalls dem dactylischen Geschlechte angehören, so müssen sie nach Dimetern gemessen werden, der Trimeter ist in zwei Reihen, einen Dimeter und Monometer zu zerlegen. Die dactylische Tripodie kann mit der trochäischen Dipodie eine einzige Reihe bilden, die an Rhythmendauer der dactylischen Pentapodie gleichkommt, nur dass jene durch den ἐπίτροχος um $\frac{1}{2}$ More accelerirt wird. Von der Catalexis und Anacrusis gelten dieselben Gesetze wie von den einfachen dactylischen Reihen (§ 18. 19); im Inlaute des Verses und am Ende der Dipodie hat die Catalexis dieselbe Bedeutung wie am Ende des Verses; der Choriambus ist eine catal. dactylische Dipodie, der Creticus eine catal. trochäische Dipodie, deren fehlende Thesis durch πρόσθεσις oder τονή der Arsis ersetzt wird [18]).

§. 31.

Πόδες κύκλιοι.

In den bisher betrachteten ῥυθμοὶ σύνθετοι war die σύνθεσις durch die Irrationalität der Thesis bedingt. Nach der Lehre der alten Rhythmiker gibt es aber auch Füsse mit irrationaler

---

16) Py. 3, 4, und nach Bergk's Conjectur Ol. 7 ep. 3.

17) Dieselben Reihen sind auch in den dorischen Strophen der Dramatiker gewahrt: Aeschyl. Prom. 528. 889. Sophocl. Oed. Rex 1089. Trach. 94. Ajax 173. Eurip. Med. 410. 627. 824. 976. Androm. 766. Troad. 795. Rhes. 224. Aristoph. Equit. 1262. Nub. 457. Eccles. 571. Vesp. 273. Pax 775 in der ersten Hälfte. Von Mischstrophen wie Ran. 675 sehen wir ab. Der Hauptunterschied zwischen den dorischen Strophen Pindars und denen der Tragiker besteht darin, dass die letzteren besonders am Schlusse auch den Ithyphallicus gebrauchen, wie auch Simonides thut, während Bacchylides sich hierin der Composition Pindars anschliesst.

18) Die Messung Böckh's s. § 28, Apel's § 3; ähnlich wie Apel Feussner de metr. et mel. p. 28, den G. Hermann zurückgewiesen Jahn's Jahrbüch. 1837 S. 373 ff.

Arsis. Dionysius[1]) sagt nämlich, dass die Rhythmiker den Dactylus und Anapäst mit irrationaler Arsis von dem gewöhnlichen Dactylus und Anapäst als besondere Füsse unterschieden hätten:

1) Vom Dactylus mit irrationaler Arsis sagt er: *οἱ μέντοι ῥυθμικοὶ τούτου τοῦ ποδὸς τὴν μακρὰν βραχυτέραν εἶναί φασι τῆς τελείας· οὐκ ἔχοντες δ' εἰπεῖν πόσῳ, καλοῦσιν ἄλογον.* An einer andern Stelle sagt er von dem homerischen Verse

αὖθις ἔπειτα πέδονδε κυλίνδετο λᾶας ἀναιδής:

ἑπτὰ δὲ μόνοι μακραὶ καὶ οὐδ' αὐταὶ τέλειαι..., nur der letzte Fuss sei ein Spondeus, *οἱ δ' ἄλλοι πάντες εἰσὶ δάκτυλοι καὶ οὗτοί γε παραδεδιωγμένας ἔχοντες τὰς ἀλόγους, ὥστε μὴ πολὺ διαφέρειν ἐνίους τῶν τροχαίων. οὐδὲν δὴ τὸ ἀντιπράττον ἐστὶν, εὔτροχον καὶ περιφερῆ καὶ καταρρέουσαν εἶναι τὴν φράσιν ἐκ τοιούτων συγκεκροτημένην ῥυθμῶν.*

2) Den Anapäst mit irrationaler Arsis beschreibt Dionysius: *Ἕτερον δ' ἀντίστροφόν τινα τούτῳ* (sc. dem Dactylus mit irrationaler Thesis) *ῥυθμὸν, ὃς ἀπὸ τῶν βραχειῶν ἀρξάμενος ἐπὶ τὴν ἄλογον τοῦτον τελευτᾷ, χωρίσαντες ἀπὸ τῶν ἀναπαίστων, κύκλιον καλοῦσι, παράδειγμα αὐτοῦ φέροντες τοιόνδε·*

κέχυται πόλις ὑψίπυλος κατὰ γᾶν.

Der Umfang der irrationalen Arsis im Dactylus und Anapäst muss der irrationalen Thesis im Choreios alogos gleich kommen; denn nach Aristoxenus werden nur solche *ἄλογοι* in der Rhythmopöie zugelassen, welche in der Mitte zwischen zwei Rationalen stehen; ausser $1\frac{1}{2}$ könnte also nur die zwischen 2 und 3 stehende Grösse vorkommen, diese ist aber für die Arsis des Dactylus zu gross, welche, wie Dionysius sagt, kleiner als die *τελεία* ist. Demnach misst

der Dactylus mit irrationaler Arsis ⏗́ ⏑ ⏑ ($1\frac{1}{2}$)

der Anapäst mit irrationaler Arsis ⏑ ⏑ ⏗́ ($1\frac{1}{2}$)

Das Wort *κύκλιος*, womit die Rhythmiker den Anapäst benennen, ist mit *στρογγύλος* und *ἐπίτροχος* zusammenzustellen, dem Namen für die Füsse, welche rascher einhereilen als es ihre metrische Form

1) Dionys. de comp. verb. 17 p. 109. 20 p. 142.

oder ihr Rythmengeschlecht verlangt[2]). Auch von andern Füssen wurde *κύκλιος* gesagt, so vom *χορίαμβος κύκλιος*, und wir dürfen daher den Namen kyklisch auch für den Dactylus gebrauchen, der mit dem kyklischen Anapäst gleiche rhythmische Dauer hat. Irrationale Füsse aber dürfen wir sie nicht ohne weiteres nennen, denn Dionysius spricht nicht von *δάκτυλος ἄλογος, ἀνάπαιστος ἄλογος*[3]), sondern nur von einer irrationalen Arsis: *ἄλογοι* könnten sie nur heissen, wenn die Arsis zur Thesis in einem irrationalen Verhältnisse stände, also wenn die Thesis die rationale Grösse hätte:

πούς ἄλογος $\overset{\acute{-}}{1\frac{1}{2}}\ \overset{\smile\smile}{2}$

Aber es ist auch noch ein zweiter Fall möglich: auch die beiden in der Thesis stehenden Kürzen können nämlich zusammen wie die Arsis einen *χρόνος ἄλογος* von $1\frac{1}{2}$ Moren ausmachen: dann herrscht hier der *λόγος ἴσος* und der kyklische Fuss ist ein *πούς ῥητὸς*, der aus irrationalen Tactgliedern von je $1\frac{1}{2}$ Moren zusammengesetzt ist, also insgesammt ein *μέγεθος τρίσημον* einnimmt.

πούς ῥητὸς $\overset{\acute{-}}{1\frac{1}{2}}\ \overset{\smile\smile}{1\frac{1}{2}}$

Die Messung als *πούς ῥητὸς* ist die richtige. Denn machte die Thesis einen rationalen *χρόνος δίσημος* aus, so wäre

1) die Thesis grösser als die nur $1\frac{1}{2}$ Moren betragende Arsis, wodurch ein Missverhältnis zwischen den *χρόνοι ποδικοὶ* entstände;

2) die ganze Reihe würde so viel *χρόνοι περίπλεῳ* enthalten, dass ihr *μέγεθος* bei weitem überschritten würde. So wäre z. B. in der Reihe

$\overset{-}{\tfrac{3}{2}}\ \overset{\smile\smile}{2}\ \big|\ \overset{-}{\tfrac{3}{2}}\ \overset{\smile\smile}{2}\ \big|\ \overset{-}{\tfrac{3}{2}}\ \overset{\smile\smile}{2}\ \big|\ \overset{-}{\tfrac{3}{2}}\ \overset{\smile\smile}{2}\ \big|\ \overset{-}{2}\ \overset{\smile}{1}\ \big|$

das rythmische Megethos, welches der trochäische Tact erfordert, um zwei Moren retardirt, aus einem *πεντεκαιδεκάσημον* würde es zu einem *ἑπτακαιδεκάσημον* werden.

3) Der Character der Flüchtigkeit und Leichtigkeit, welcher

2) Schol. Hephaest. 160: *Χορίαμβος . . . ὁ καὶ κύκλιος.* Richtig hatte Hermann bei Dionys. *κύκλιος* für *κύκλος* geschrieben.

3) O. Müller's Angabe Gesch. d. griech. Litt. 1 S. 308: „ein Verhältnis, welches durch den Namen der irrationalen Dactylen, *ἄλογοι δάκτυλοι*, von den alten Rhythmikern bezeichnet wurde", ist unrichtig.

nach dem Zeugnisse der Alten den kyklischen Dactylen und Anapästen eigenthümlich ist, würde durch das fortwährende Retardiren völlig verloren gehen.

Ihre volle Bestätigung findet die Messung des kyklischen Dactylus und Anapästes als eines dreizeitigen rationalen Fusses durch die Lehre von den *ῥυθμοὶ μικτοί*, welche wir im folgenden Paragraphen zusammenhängend darstellen werden. Die zwei Kürzen der Thesis sind zusammen so lang wie die anderthalbzeitige Arsis; die eine ist der gewöhnliche *χρόνος πρῶτος*, die andere der *βραχέος βραχύτερος*, die Hälfte des *πρῶτος*, die mit der irrationalen Arsis zusammen einen *χρόνος δίσημος* bildet. So erscheinen die Worte, wodurch Dionysius den Character des kyklischen Dactylus bestimmt, *ὥστε μὴ πολὺ διαφέρειν τῶν τροχαίων*, völlig gerechtfertigt.

Trochäus mit langer Arsis	2 1 – ⏑
Trochäus mit aufgelöster Arsis	1 1 1 ⏑ ⏑ ⏑ ⏟ 2
kyklischer Dactylus	$1\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ 1 – ⏑ ⏑ ⏟ 2

Nicht bloss die Silbenmessung, sondern auch die Anordnung der *χρόνοι ποδικοί* ist eine andere als im vierzeitigen Dactylus: die Länge und die erste Kürze machen zusammen eine zweizeitige Arsis aus, entsprechend der zweizeitigen Arsis des Trochäus, die zweite Kürze bildet die einzeitige Thesis, mit der Thesis des Trochäus übereinkommend.

–'' ⏑ ⏑́

ἄλογος   *βραχέος βραχύτερος*   *βραχὺς*

θέσις δίσημος   *ἄρσις μονόσημος*

Es könnte scheinen, als entstände hierdurch ein Widerspruch gegen den Satz, dass der *λόγος τριπλάσιος* arrhythmisch ist. In der That verhalten sich die beiden ersten Silben des kyklischen Dactylus wie $1\frac{1}{2} : \frac{1}{2} = 3 : 1$, allein jener Satz gilt nur von den *πόδες*, die genannten Silben bilden keinen *πούς*, sondern nur einen *χρόνος δίσημος*: die metrische Theorie fasst

ihn zwar nach seiner äusserlichen Silbenbeschaffenheit als einen Fuss auf, aber nicht bloss die rhythmische Theorie des Aristoxenus schliesst ihn aus der Zahl der *πόδες* aus (*τὸ δίσημον μέγεθος παντελῶς ἂν ἔχοι πυκνὴν τὴν ποδικὴν σημασίαν*), sondern auch Aristides erklärt ihn ausdrücklich nicht für einen *πούς*, sondern für einen *χρόνος*[4]).

§ 32.

Ῥυθμοὶ μικτοί.

Aristides beschliesst seine Theorie der *πόδες* mit der Aufzählung der sechs *ῥυθμοὶ μικτοί*. Wir fügen zur Erläuterung seiner Worte die metrischen Schemata und Parallelstellen aus den Schol. Hephaest. hinzu[1]):

1. *Κρητικὸς* – ⏑ – ⏑, *ὃς συνέστηκεν ἐκ τροχαίου θέσεως καὶ τροχαίου ἄρσεως.* Schol. Heph.: *Διτρόχαιος ἐκ μακρᾶς καὶ βραχείας καὶ μακρᾶς καὶ βραχείας, ὃ καὶ κρητικὸς καὶ διχόρειος ἢ τροχαϊκὴ ταυτοποδία.*

2. *Δάκτυλος κατ' ἴαμβον* ⏑ – ⏑ –, *ὃς σύγκειται ἐξ ἰάμβου θέσεως καὶ ἰάμβου ἄρσεως*[2]).

3. *Δάκτυλος κατὰ βακχεῖον τὸν ἀπὸ τροχαίου* – ⏑ ⏑ –, *ὃς γίνεται ἐκ τροχαίου θέσεως καὶ ἰάμβου ἄρσεως.* Schol. Heph.: *Χορίαμβος ἐκ μακρᾶς, δύο βραχειῶν καὶ μακρᾶς, ὃ καὶ κύκλιος ἢ ὑποβακχεῖος ἢ βακχεῖος κατὰ τροχαῖον.*

4. *Δάκτυλος κατὰ βακχεῖον τὸν ἀπὸ ἰάμβου* ⏑ – – ⏑, *ὃς ἐναντίως ἐσχημάτισται τῷ προειρημένῳ.* Schol. Heph.: *Ἀντίσπαστος ἐκ βραχείας καὶ δύο μακρῶν καὶ βραχείας, ἐξ ἰάμβου καὶ τροχαίου συγκείμενος, ὃ καὶ σπονδειακὸς καὶ βακχεῖος κατὰ ἴαμβον.*

5. *Δάκτυλος κατὰ χορεῖον τὸν ἰαμβοειδῆ* α ⏑́⏑ α ⏑́⏑, *τὸν μὲν γὰρ αὐτὸν εἰς θέσιν, τὸν δὲ εἰς ἄρσιν δέχεται.*

---

4) Aristox. 302. Aristid. 34. 39. S. § 32.

1) Aristid. 39. 40. schol. Heph. 159. Wenn es bei Aristid. heisst: *Εἰσὶ δὲ καὶ ἕτεροι μικτοὶ ῥυθμοὶ τὸν ἀριθμὸν ἕξ*, so ist dies ein Gegensatz zu den Worten: *μιγνυμένων δὴ τῶν γενῶν τούτων, εἴδη ῥυθμῶν γίνεται πλείονα.*

2) So hat richtig Meibom emendirt, die Handschriften bloss *καὶ ἰάμβου ἄρσεως*. Nur der Name *δάκτυλος κατ' ἴαμβον* ist nicht völlig gesichert, wenn ihn auch die Analogie der folgenden Füsse erfordert.

6. *Δάκτυλος κατὰ χορεῖον τὸν τροχοειδῆ* ⏖ α̲ ⏖ α̲, *ἀναλόγως τῷ προειρημένῳ συγκείμενος.*

Ihrer metrischen Form nach sind die *μικτοὶ* nichts anderes als Dipodien aus zwei Füssen des jambischen Geschlechtes: Ditrochäus, Dijambus, Choriambus, Antispast, Ditrochäus alogos und Dijambus alogos. Welche Bedeutung aber haben sie für die Rhythmik?

Im Vorausgehenden gibt Aristides folgende Definition: *μικτοὶ δὲ οἱ ποτὲ μὲν εἰς χρόνους, ποτὲ δὲ εἰς ῥυθμοὺς ἀναλυόμενοι*[3]). Auf den ersten Anblick könnte es scheinen, als wenn unter den *μικτοὶ* die aus gleichen Füssen zusammengesetzten Reihen verstanden wären, indem hier ein jeder einzelne Fuss bald als *χρόνος ποδικὸς*, bald als *πούς* gefasst werden kann[4]). Aber diese Erklärung würde bloss für den Ditrochäus und Dijambus, nicht aber für Choriamb und Antispast, die aus ungleichen Füssen zusammengesetzt sind, ausreichen. Schon die Stellung am Ende des Systems nach den Rhythmen mit irrationaler Thesis und die Vergleichung mit der *μῖξις* weist auf eine andere Erklärung hin. Die *μῖξις* bildet einen besonderen Theil der Rhythmopöie, *καθ' ἣν τοὺς ῥυθμοὺς ἀλλήλοις συμπλέκομεν, εἴ που δέοι*, sie zeigt, wie sich die Silben, welche nicht ein- und zweizeitig gemessen werden, dem Rhythmus unterwerfen, oder wie Bacchius sagt, *πόσαι ἐν ῥυθμοῖς χρόνων συμπλοκαὶ γίνονται*[5]). Es gibt vier Arten von *συμπλοκαί*: *συμπλέκονται βραχὺς βραχεῖ, μακρὸς μακρῷ, ἄλογος βραχεῖ, ἄλογος μακρῷ.* Die Aufeinanderfolge der einzeitigen und zweizeitigen Silbe (*βραχὺς* und *μακρὸς*) ist der gewöhnliche Fall, der keine *συμπλοκὴ* erfordert, und ist daher nicht aufgeführt, ebenso wie Aristides das *συμπλέκειν* nur dann geschehen lässt, *εἴ που δέοι.* Durch die *μῖξις* entsteht ein *ῥυθμὸς μικτός*: da durch die *μῖξις* andere als ein- und zweizeitige Silben verbunden werden, so werden wir auch in den *ῥυθμοὶ μικτοὶ* diese anderen Silben zu suchen haben. Hiermit stimmt,

3) Aristid. 36.

4) So scheint Feussner Aristox. S. 61 die *μικτοὶ* verstanden zu haben, verleitet durch Apel's „gemischtes Metrum," d. h. $\frac{6}{8}$ Tact.

5) Aristid. 42. Bacchius 23.

dass die *μικτοὶ* bei Aristides sich unmittelbar an die *χορεῖοι ἄλογοι* anschliessen.

Der Ditrochäus, Dijambus, Choriambus u. s. w. enthält entweder zwei rationale Längen, oder die eine Länge ist irrational. Im ersten Falle besteht er aus zwei vollständigen Füssen des jambischen Geschlechtes, wovon der eine als dreizeitige Arsis, der andere als dreizeitige Thesis angesehen wird; beide stehen im *λόγος ἴσος* oder *δακτυλικὸς* und können daher zusammen als *δάκτυλος* bezeichnet werden, ein Name, der hier nichts weiter als Dipodie bedeutet: *δάκτυλος κατὰ βακχεῖον τὸν ἀπὸ τροχαίου* heisst die Dipodie, welche aus einem *βακχεῖος ἀπὸ τροχαίου* oder Choriambus besteht u. s. w. Vgl. Mar. Victor.: *Rhythmici dicunt in arsi et thesi aequalem rationem ἴσον λόγον, idem etiam in dipodia facta conjugatione binum pedum per choriambum et antispastum*[6]). Bei dieser rationalen Messung sind die Dipodien *ἀναλυόμενοι εἰς ῥυθμοὺς*, d. h. in zwei vollständige dreizeitige Füsse auflösbar.

Im zweiten Falle, wenn die eine Länge irrational ist, kann die Dipodie nicht mehr in zwei Rhythmen aufgelöst werden, denn der eine Fuss enthält weniger als drei Moren. Dann ist nur die Auflösung *εἰς χρόνους* möglich, die *μικτοὶ* sind hier *ἀναλυόμενοι εἰς χρόνους*, aber nicht *εἰς ῥυθμούς*. Wir bezeichnen den einzelnen metrischen Fuss der Dipodie, der wegen seiner irrationalen Länge ein blosser *χρόνος ποδικὸς* ist, durch unmittelbares Aneinanderrücken der Länge und Kürze –⏑, im Gegensatze zu dem vollständigen Fusse – ⏑.

Untersuchen wir jetzt die einzelnen *μικτοί*.

1. Der Ditrochäus

ἀναλυόμενος εἰς ῥυθμοὺς – ⏑ – ⏑ mit rationalen Längen,

ἀναλυόμενος εἰς χρόνους – ⏑ –⏑ mit einer irrationalen Länge.

Im ersten Falle ist er ein *ἑξάσημος*, im zweiten Falle ist er kürzer und führt dann den von Aristides und dem Scholiasten zu Hephästion überlieferten Namen *κρητικός*[7]). Schon aus diesem

6) Mar. Victor. 2484.

7) Aristides unterlässt es bei seiner Kürze anzugeben, wann der Ditrochäus den Namen *κρητικὸς* führt, doch folgt dies aus dem von ihm aufgestellten Begriffe. Ebenso verhält es sich mit dem *χορίαμβος κύκλιος* des schol. Hephaest.

Namen geht die rhythmische Geltung des Ditrochäus *ἀναλυόμενος εἰς χρόνους* hervor: er heisst *κρητικὸς*, weil er das Megethos und die Diairesis des dem *γένος ἡμιόλιον* angehörigen dreisilbigen Creticus hat. In der Rhythmik scheint nur der so gemessene Ditrochäus den Namen *κρητικὸς* geführt zu haben, der Creticus der Metriker ist unter dem *παίων διάγυιος* begriffen[8]):

πεντάσημος ἡμιόλιος

⏕ ⏑ – }
– ⏑ ⏖ } *παίων διάγυιος*

– ⏑ –⏑ *κρητικὸς*

Die zwei letzten Silben des *κρητικὸς* sind an Zeitdauer der zweiten Länge oder den zwei letzten Kürzen des Päon gleich, die zweite Länge des *κρητικὸς* ist ein *ἄλογος* von 1½ Moren, die folgende Kürze ein *βραχέος βραχύτερος* von ½ More. Dies ist die durch *μῖξις* hervorgebrachte künstliche Veränderung des Rhythmus (*τεχνικῶς μεταληφθέντος τοῦ ῥυθμοῦ*), von welcher Plutarch[9]) redet. Olympos wurde nämlich dadurch, dass ein Ditrochäus an die Stelle des Päon trat (*γενομένου τροχαίου ἀντὶ παίωνος*), auf das enharmonische Tongeschlecht geführt, indem er nach Analogie der dort entstandenen *χρόνοι* die diesem Tongeschlechte eigenthümlichen Intervalle, die *διέσεις* erfand. Die *δίεσις* beträgt die Hälfte des *ἡμιτόνιον*, des kleinsten Intervalles in dem diatonischen und chromatischen Geschlechte; ebenso betrug die kurze Silbe des als *κρητικὸς* gemessenen Ditrochäus die Hälfte des *χρόνος πρῶτος*. Wenn Plutarch vorher vom Päon epibatus redet (*παίωνι ἐπιβατῷ μιχθὲν*), so meint er eine Verbindung von *παίωνες διάγυιοι* und *ἐπιβατοὶ*, wie wir sie oben nachgewiesen haben[10]).

Aus der Lehre vom *κρητικὸς* in der metrischen Form des Ditrochäus ergibt sich die Messung päonischer Verse, wenn den Päonen ein Ditrochäus beigemischt ist. Aristoph. Equit. 685:

---

8) Ueber den Namen *κρητικὸς* sagt Aristid. 40: *κρητικὸς μὲν οὖν ἀπὸ ἔθνους ὠνόμασται, οἱ δὲ λοιποὶ ἀπὸ τῶν προειρημένων ποδῶν τὰς ὀνομασίας ἔχουσιν* (d. h. von den vorher p. 37 und 39 genannten Füssen).

9) Plutarch. de mus. 33. Vgl. oben § 10.

10) Unter dem *παίων ἐπιβατὸς* § 25.

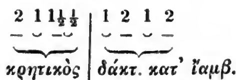
μείζονι κεκασμένον, καὶ δόλοισι ποικίλοις



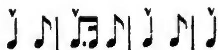
Zugleich erhalten wir hiermit die Messung glyconeischer Reihen. Wie wir oben sahen, theilten die alten Theoretiker, welche wie Aristides die Metrik und Rhythmik verbanden, die glyconeischen Reihen nach Füssen von je zwei Silben ab, ohne Rücksicht auf die rhythmische Geltung des Fusses, die sich aus den Bestimmungen über das μέγεθος und die χρόνοι ποδικοὶ von selber ergab, z. B. den sogenannten βακχεῖος ἀπὸ τροχαίου



Die Reihe zerfällt in zwei μικτοὶ, einen κρητικὸς und einen δάκτυλος κατ' ἴαμβον; der κρητικὸς ist ἀναλυόμενος εἰς χρόνους, so dass der zweite Trochäus ein χρόνος δίσημος ist mit einer ἄλογος μακρὰ und einer βραχείας βραχυτέρα, der δάκτυλος κατ' ἴαμβον ist ἀναλυόμενος εἰς χρόνους mit rationalen Längen. Die rhythmische Messung ist



Dass die fünfte Silbe nicht zum vorhergehenden Tacte gerechnet wird, kann uns nicht befremden: die Alten betrachteten die ganze Reihe als einen einzigen Rhythmus, innerhalb dessen sich die Gliederung der einzelnen Silben nach Haupt- und Nebenictus durch den λόγος ποδικὸς bestimmte. Wir messen nach moderner Tacteintheilung



die Alten



Der Unterschied beruht hauptsächlich in dem Tactstriche unserer Musik.

Nach Analogie des Ditrochäus finden die übrigen μικτοὶ mit Leichtigkeit ihre Erklärung.

2. **Der Dijambus** ist ein catalectischer Ditrochäus mit Anacrusis:

εἰς πόδας ἀναλυόμ.	εἰς χρόνους
rational	irrational
2 1 2 1	2 1 1½ ½
— ⏑ — ⏑	— ⏑ — ⏑
1 2 1 2	1 2 1 1½
⏑ — ⏑ —	⏑ — ⏑ —

Die irrationale Messung findet bei anacrusischen Glyconeen statt.

1 2 1 2 1 2 1 2
⏑ — ⏑ —⏑ ⏑ — ⏑ —

3. Der Choriamb ist ἀναλυόμενος εἰς ῥυθμοὺς als πούς ἑξάσημος, dagegen ἀναλυόμενος εἰς χρόνους in Glyconeen wie im ἴαμβος ἀπὸ τροχαίου des Aristides

mit rationaler Länge 2 1 1 2 2 1 1 2 2 1 1 2
— ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ —

mit einer irration. L. 2 1 2 1 2 1 2
—⏑, ⏑ —, ⏑ —, ⏑ —

Im zweiten Falle führt der Choriamb den vom Scholiasten zu Hephästion überlieferten Namen κύκλιος, d. h. er ist rascher als der rationale sechszeitige Choriamb, ebenso wie der irrationale Anapäst im Gegensatze zum rationalen κύκλιος heisst.

4. Der Antispast ist in ῥυθμοὺς auflösbar bei Rationalität der Längen (im τροχαῖος ἀπὸ ἰάμβου)

1 2 2 1 2 1 2 1
⏑ —, — ⏑, — ⏑, — ⏑

bloss in χρόνους bei Irrationalität der einen Länge (im μέσος βακχεῖος)

1 2 2 1
⏑ —, —⏑, ⏑ —, — ⏑

5. 6. Der Ditrochäus und Dijambus mit irrationaler Thesis, von Aristides δάκτυλος κατὰ χορεῖον τὸν τροχοειδῆ und ἰαμβοειδῆ genannt, womit nicht bloss Füsse mit aufgelöster Arsis, sondern auch Füsse mit zusammengezogener Arsis (der χορεῖος ἄλογος des Aristoxenus und der ὄρθιος des Bacchius) gemeint sind. In ῥυθμοὶ sind diese Dipodien überall da auflösbar, wo sie einen in ῥυθμοὶ auflösbaren Ditrochäus und Dijambus vertreten, also als sogenannte doppelte Basis glyconeischer Reihen

—́ ⏑ —́ ⏑ —́⏑ ⏑ —

⏑ —́ ⏑ —́ —⏑ ⏑ —

Wenn von zwei Trochäen oder Jamben nur der eine eine irrationale Thesis hat

–́ ⏑ –́ α,   α –́ ⏑ –́
–́ α –́ ⏑   ⏑ –́ α –́

so stehen sie zwar nicht im Verhältnisse der völligen Gleichheit, der eine ist um $\frac{1}{2}$ Mora grösser als der andere, aber auch dann gilt die Dipodie als δάκτυλος, weil es eben zum Begriffe des ῥυθμοειδὴς gehört, ein ἐπίτροχος oder περίπλεως zu sein.

Iphig. Taur. 1103 λίμναν θ' εἱλίσσουσαν ὕδωρ
ib. 1120 μεταβάλλει δυσδαιμονίᾳ
Iphig. Aul. 1063 παῖδες Θεσσαλαί, μέγα φῶς
Pind. Olymp. 4, 4 ξείνων δ' εὖ πρασσόντων ἔσαναν

α –́ α –́ α –́ ⏑ –́ ⏑
⏟ ⏟.

Die letzte Reihe enthält nach der Terminologie der Alten 2 δάκτυλοι κατὰ χορεῖον τὸν ἰαμβοειδῆ oder, was dasselbe ist, 2 δάκτυλοι κατ' ὄρθιον ἄλογον.

Wo die δάκτυλοι κατὰ χορεῖον τὸν τροχοειδῆ und ἰαμβοειδῆ an der Stelle eines nicht in πόδες, sondern nur in χρόνοι auflösbaren Ditrochäus und Dijambus stehen, da können auch sie nicht in πόδες, sondern nur in χρόνοι aufgelöst werden. Diese Messung haben sie daher in folgenden Reihen

–́ α –́⏑ ⏑ – ⏑ –   α –́ α –́⏑ ⏑ – ⏑ –
⏟   ⏟
2 $\frac{3}{2}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{3}{2}$ 2 $\frac{3}{2}$ $\frac{3}{2}$

Die erste Reihe ist ein Glyconeus mit spondeischer Basis, die zweite enthält vor der spondeischen Basis noch eine Anacrusis. Die vier ersten Silben werden von der Rhythmik als eine Dipodie aufgefasst; da aber die zweite Arsis irrational ist, so können sie nicht in ῥυθμοί, sondern nur in χρόνοι zerlegt werden. In der zweiten Reihe beträgt zwar die zweite Arsis mit der vorausgehenden Thesis zusammen drei Moren, aber weil die Arsis nicht zwei Moren enthält und daher zu kurz ist, um die Arsis eines Jambus zu bilden, so kann sie mit der vorausgehenden Thesis keinen jambischen Fuss ausmachen.

§ 33.

Logaödische und glyconeische Reihen.

In den *μικτοὶ εἰς χρόνους ἀναλυόμενοι* und den *κύκλιοι* waltet ein gemeinsames rhythmisches Princip: die Irrationalität der als Arsis stehenden Länge, stets verbunden mit einem darauf folgenden *βραχέος βραχύτερος*, der mit der irrationalen Länge zusammen einen *χρόνος δίσημος* ausmacht. Eine Länge mit zwei folgenden Kürzen erhält hierdurch dieselbe rhythmische Geltung wie eine rationale Länge mit Einer folgenden Kürze

– ◡

–◡ ◡

◡◡ ◡

Man sollte erwarten, dass die alte Rhythmik ihrer Lehre von den *κύκλιοι* und *μικτοὶ* zufolge auch in der Abtheilung der logaödischen, glyconeischen Reihen u. s. w. bald nach dreisilbigen, bald nach zweisilbigen Füssen gezählt habe, aber sie verfuhr hier nach einer andern Theorie, die, wenn sie auch der modernen Tactmessung befremdlich ist, doch in einer höheren Auffassung der rhythmischen Verhältnisse ihren Grund hat. Sie betrachtet die ganze Reihe als einen einzigen Tact (*πούς*, *ῥυθμός*), den einen Theil derselben als eine vielsilbige Arsis, den andern als eine vielsilbige Thesis; über die rhythmische Grösse der ganzen Reihe und ihrer *χρόνοι ποδικοὶ* stellte sie genaue Vorschriften auf, die einzelnen Tacte innerhalb der Reihe liess sie unberücksichtigt, sie gab nur die Mittel an, wie die einzelnen Silben, die bei einzeitiger und zweizeitiger Messung das errhythmische Megethos gestört haben würden, sich dem rhythmischen Maasse unterordneten; die Anwendung dieser Mittel, soweit sie aus jenen allgemeinen Bestimmungen sich nicht ergab, behandelte der zweite Abschnitt der Rhythmopöie, die *μῖξις, δι' ἧς τὰς ἄρσεις ταῖς θέσεσι πρεπόντως ἀποδίδομεν.* Wo bei Berücksichtigung der einzelnen Tacte dreizeitige Dactylen und Trochäen, dreizeitige Anapäste und Jamben verbunden sind, bestimmt Aristides den Namen und die metrische Form der Reihe äusserlich nach zweizeitigen Füssen oder Dipodien; selbst solche Reihen, in denen die kyklischen Anapäste bei weitem vorwiegen, wie

der προσοδιακὸς διὰ τριῶν und διὰ συζυγιῶν, werden nach zweisilbigen Füssen abgetheilt

⏑ –, ⏑ ⏑, – ⏑, ⏑ –

– – ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑ –,

nur solche Reihen, die aus lauter kyklisch gemessenen Anapästen — und, wie wir hinzusetzen dürfen, kyklischen Dactylen — bestehen, wie

κέχυται πόλις ὑψίπυλος κατὰ γᾶν,

theilten die Rhythmiker nach dreisilbigen Füssen ab (Dionys. de comp. verb. 17 p. 109).

Nicht viel anders die metrische Theorie der Alten. Folgen zwei oder mehrere Dactylen oder Anapäste unmittelbar auf einander, mit vorausgehendem oder nachfolgendem Trochäus oder Jambus, so sieht die alte Theorie die Dactylen oder Anapäste als das vorwiegende Metrum an und bezeichnet hiernach die Reihe oder den Vers als logaödische oder äolische Dactylen und Anapäste. Steht nur Ein Dactylus oder Anapäst zwischen anderen Füssen, so wird er nicht mehr als Dactylus aufgefasst, sondern entweder mit der folgenden Arsis als Choriambus angesehen, oder seine zweite Kürze wird zur folgenden Arsis gerechnet, seine beiden ersten Silben mit den beiden vorausgehenden Silben zu einer Dipodie zusammengefasst, im ersten Falle wird das Metrum als ein choriambisches, im zweiten als ein antispastisches bezeichnet. Der Glyconeus ist daher bald choriambisch, bald antispastisch

– ⏑ – ⏑, – ⏑ ⏑ –

⏑̄ ⏑̲ – ⏑, ⏑ – ⏑ –

– ⏑ ⏑ –, ⏑ – ⏑ –

und die Theorie des Aristides hat für diese und alle übrigen metrischen Formen besondere Namen. Doch handelt es sich hier nicht darum, an die Stelle der schwerfälligen und verwickelten Terminologie der Alten eine einfachere zu setzen und die uns vorliegenden Metra dieser Gattung zu klassificiren, was der Metrik überlassen bleiben muss, es kommt uns hier nur auf die rhythmische Messung der Alten an und wir werden uns dabei der von ihnen überlieferten Namen bedienen.

Die Messung der glyconeischen und logaödischen Reihen ist einerseits durch die μεγέθη der ῥυθμοὶ und χρόνοι ποδικοί,

andererseits durch die *μικτοὶ* und *κύκλιοι* gegeben § 31. 32. Die obigen Glyconeen sind nach Aristides *δωδεκάσημοι*: das rhythmische *μέγεθος* kommt hier mit der Morenzahl der 4 langen und 4 kurzen Silben bei bloss ein- und zweizeitiger Messung überein. Aber auch die Reihen

– ⏑ – ⏑ – ⏑⏑ – ⏑
– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑
– ⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑

sind *δωδεκάσημοι*, wobei wir auf S. 116 verweisen. Bei bloss einzeitiger und zweizeitiger Messung wäre das rhythmische Megethos überschritten, deshalb findet hier *μῖξις* statt: überall, wo zwei Kürzen auf eine Länge folgen, bildet die Länge mit der ersten Kürze keinen *πούς*, sondern bloss einen *χρόνος*, der *μικτὸς* ist hier *ἐς χρόνους ἀναλυόμενος*. Wir bezeichnen die rhythmische Geltung dieser Reihen

(2 über –⏑)
– ⏑ – ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑

(2 über –⏑, 2 über –⏑)
–⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑

(2 über –⏑, 2 über –⏑)
– ⏑ –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑

Der Trochäus vor folgender Kürze ist bloss metrisch ein *πούς*, rhythmisch nur ein *χρόνος* von 2 Moren, die Länge ein *ἄλογος*, die Thesis ein *βραχέος βραχύτερος*: mit einem vorausgehenden dreizeitigen Trochäus ist er der antiken Rhythmik ein *κρητικὸς*, wie in der dritten Reihe, mit einer folgenden kurzen Silbe ein kyklischer Dactylus, mit einem folgenden Jambus ein kyklischer Choriamb.

Eine glyconeische oder logaödische Reihe ist demnach rhythmisch einer trochäischen Reihe gleich, welche dieselbe Zahl der Arsen hat. Fehlt die letzte Thesis, so wird dieselbe wie bei einer gleichen trochäischen Reihe durch *λεῖμμα* oder *τονὴ* der letzten Arsis zu einem *τρίσημος* ersetzt

– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⊔ oder – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ∧

(2 über –⏑, 2 über –⏑) (2 über –⏑, 2 über –⏑)
–⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔ –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ – ∧

wonach auch die oben angeführten *δωδεκάσημοι* des Aristides zu messen sind.

B e g i n n t e i n e g l y c o n e i s c h e o d e r l o g a ö d i s c h e R e i h e m i t A n a c r u s i s, so ist sie rhythmisch der jambischen

Reihe gleich, die eine gleiche Anzahl von Arsen hat. Eine einsilbige kurze Anacrusis bedarf keiner Erörterung. Eine zweisilbige Anacrusis bildet mit der folgenden Länge den kyklischen Anapäst, den ἀντίστροφον des kyklischen Dactylus, wie Dionysios sagt,

1 ½ 3/2   3/2 ½ 1
⏑ ⏑ –   – ⏑ ⏑

Folgt auf die zweisilbige Anacrusis ein Trochäus, so ist die erste Arsis des kyklischen Anapästes rational, wie Pind. Ol. 4, 1:

Ἐλατὴρ ὑπέρτατε βρον-
⏑ ⏑ – ⏑ –⏑ ⏑ –
1 ½ 2 1 2 1 2

Die kyklischen Anapäste im Inlaute der Reihe unterscheiden sich von dem anlautenden dadurch, dass hier wie im kyklischen Dactylus der βραχέος βραχύτερος dem βραχὺς vorausgeht, weil sonst der λόγος διπλάσιος gestört wird,

⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –
1 ½ 2 1 2 1 2

Ist die Anacrusis eine lange Silbe, so ist sie wie in der jambischen Reihe irrational, im Betrag von 1½ More, so dass sie der aus zwei Kürzen bestehenden Anacrusis gleich steht. Von besonderem Interesse ist hierbei Dionys. hym. in Hel. 21. 23, wo auf die lange Anacrusis des kyklischen Parömiacus 2 Noten kommen (§ 20). Weil die Anacrusis wie die erste Länge einer jambischen Reihe irrational ist, kann nur so gemessen werden, dass von den 2 Noten der Silbe γλαυ in γλαυκὰ δὲ πάροιθε Σελάνα die erste ein βραχὺς, die zweite ein βραχέος βραχύτερος ist, κατ' ἀντίστροφον τῷ κυκλίῳ δακτύλῳ. Der Messung Bellermann's, welcher S. 73 die beiden Noten zu gleichen Theilen auf die irrationale Länge vertheilt, können wir nicht beistimmen.

Lautet eine anacrusische glyc. oder logaöd. Reihe auf die Thesis aus, so treten die bei den catalectischen Jamben geltenden Messungen ein, § 20, wo wir zugleich ein Beispiel dieser Art an kyklischen Anapästen gegeben haben.

Dass die Anapästen im jambischen Trimeter, die Dactylen im trochäischen Tetrameter kyklisch sind, hat bereits G. Hermann bemerkt.

§ 34.

Antispasten und kyklische Choriamben.

(Die sogenannte Basis.)

Wenn in derselben Reihe auf eine Arsis unmittelbar eine zweite Arsis folgt, so entsteht in den meisten Fällen der von den Alten sogenannte antispastische Fuss. So im *μέσος ἴαμβος* und *βακχεῖος ἀπὸ τροχαίου* des Aristides

–⏑ ⏑ – ⏑ – – ⏑

– ⏑ –⏑ ⏑ – – ⏑

Die vier ersten Silben in der ersten Reihe bilden einen kyklischen Choriamb, in der zweiten einen *κρητικὸς*, je zusammen 5 Moren betragend. Da Aristides die Reihen *δωδεκάσημοι* nennt, so betragen in jeder die vier folgenden Silben 7 Moren. Daraus folgt, dass eine der beiden letzten Arsen ein *χρόνος τρίσημος* sein muss: dies kann keine andere sein, als diejenige, welcher die Thesis fehlt,

2 1 2 1 3 2 1 — 2 1 2 1 3 2 1

–⏑ ⏑ – ⏑ ⏗ – ⏑ — – ⏑ –⏑ ⏑ ⏗ – ⏑

χορ. κύκλ. — *κρητικὸς*

Dieselbe Messung ergibt sich nach Aristides, wenn einem kyklischen Choriambus eine Arsis vorausgeht oder nachfolgt. So in dem als *δωδεκάσημος* bezeichneten *τροχαῖος ἀπὸ βακχείου* und *βακχεῖος ἀπὸ ἰάμβου*

–⏑ ⏑ – – ⏑ – ⏑ — ⏑ – ⏑ – –⏑ ⏑ –

In der ersten Reihe bildet die erste Arsis, in der zweiten die vorletzte mit der folgenden Kürze zusammen keinen *ῥυθμὸς*, sondern nur einen *χρόνος δίσημος*; um das *δωδεκάσημον* zu erreichen, muss in jeder Reihe die zweite Arsis zu einem *τρίσημος*, sei es durch *τονὴ* oder *λεῖμμα*, ausgedehnt werden

2 3 — 3 2

–⏑ ⏑ ⏗ – ⏑ – ⏑ — ⏑ – ⏑ ⏗ –⏑ ⏑ –

Hieraus ergibt sich, dass die für die Catalexis einer trochäischen Reihe geltende Messung auch im Inlaute einer aus *ῥυθμοὶ τρίσημοι* bestehenden Reihe statt fand, wenn hier hinter einer Arsis die Thesis unterdrückt war. Wie im Auslaute, so wird auch im Inlaute die fehlende Thesis durch *χρόνος κενὸς* oder

τονή der vorausgehenden Arsis compensirt, durch *τονή* mindestens überall da, wo Wortbrechung statt findet. Sie darf hier um so weniger befremden, da sie sogar auch bei einer folgenden Thesis durch die Notirung der Dionysischen Hymnen bezeugt ist (§ 20). Zum Unterschiede von der Catalexis bezeichnen wir diese Unterdrückung der Thesis mit dem Namen Syncope.

Im Antispast begriffen die Alten auch das, was die neuere Metrik seit Hermann mit dem bei den Alten ganz anders gebrauchten Namen Basis bezeichnen. Sie giengen von der jambischen Form der Basis aus und fassten die übrigen Formen als deren Modification auf. Nach Hermann und Böckh ist die Basis eine selbstständige Reihe, die als Einleitung der folgenden dient, Hermann gibt ihr zwei, Böckh Eine Arsis:

⏑ –́ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ –

⏑ –́ –́ ⏑ – ⏑ ⏑ –

⏑ –́ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑

Diese Abtrennung ist den Angaben der antiken Rhythmik zuwider, die hier allein Aufschluss zu geben vermag. Aristides bezeichnet eine jede der vorliegenden drei Reihen als einen *ῥυθμὸς δωδεκάσημος*, rechnet also die Basis als einen integrirenden Bestandtheil zu der Reihe. Die Formen der Basis sind im Ganzen folgende

– – –⏑ ⏑ – ⏑ –

⏑⏑ – –⏑ ⏑ – ⏑ –

– ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ –

⏑⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ –

⏑ – –⏑ ⏑ – ⏑ –

⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ –

Der Spondeus ist derselbe wie am Anfange der trochäischen Reihen, s. § 29, ein *τρίσημος περίπλεως* mit rationaler Arsis und irrationaler Thesis, und dient dazu, dem Anfange der Reihe Kraft und Energie zu geben. Auch der zweite Fuss kann ein Spondeus sein, was die Neueren als doppelte Basis bezeichnen.

Ant. 827: *πετραία βλάστα δάμασεν*

1135: *εὐαζόντων Θηβαΐας*

Aristoph. Vesp. 1459: *καίτοι πολλοὶ ταὔτ' ἔπαθον.*

Die antike Rhythmik hat hierfür den Namen *δάκτυλος κατὰ χορεῖον ἄλογον τροχοειδῆ*, worunter sie aber nicht bloss eine Di-

podie aus zwei irrational gemessenen Spondeen, sondern auch die Verbindung von einem irrationalen Spondeus und rationalen Trochäus versteht. Dies geht daraus hervor, dass der *κατὰ τροχοειδῆ* als *μικτὸς* auch *ἀναλυόμενος εἰς πόδας* sein kann (s. § 32).

˘́˘ α ˘́˘ α –˘ ˘ –

˘́˘ α – ˘ –˘ ˘ –

– ˘ ˘́˘ α –˘ ˘ –

Die Auflösung der Arsis wird von Aristides ausdrücklich bemerkt, woraus sich von selber ergibt, dass in einer sogenannten anapästischen Basis die erste Kürze den Ictus hat,

Iphig. Taur. 1120: *μεταβάλλει δυσδαιμονίᾳ*
Arist. Vesp. 1461: *μεταβάλλοντο τοὺς τρόπους*
1473: *κατακοσμῆσαι πράγμασι.*

Ist die eine Arsis des *δάκτυλος κατὰ τροχοειδῆ* irrational, so ist er *ἀναλυόμενος εἰς χρόνους*, d. h. der eine metrische Fuss ist kein ganzer *ῥυθμὸς*, sondern ein *χρόνος δίσημος*: hierunter ist die Form

–́ α –˘ ˘ – ˘ –

verstanden. Alle diese Formen gestatten Anacrusis: dann bezeichnet die Rhythmik die erste Dipodie als *δάκτυλος κατ' ἰαμβοειδῆ*.

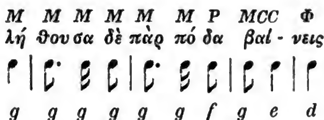
Anders die Messung der sogenannten jambischen Basis. Wie sich von selbst versteht, kann hier dieselbe Messung statt finden, welche sonst bei den Antispasten vorkommt, nämlich die *τονὴ* der ersten Arsis zum *χρόνος τρίσημος*, und dies ist wahrscheinlich der Fall in solchen Strophen, wo auch die übrigen Verse jambisch anfangen, z. B. Choeph. 46:

τοιάνδε χάριν ἀχάριτον, ἀπότροπον κακῶν
ἰὼ γαῖα μαῖα, μωμένα

˘ – ˘ ˘˘ ˘ ˘˘ ˘ ˘˘ ˘ – ˘ –

˘ –³ – ˘ – ˘ – ˘ –

Aber auch noch eine zweite Messung ist möglich. Dionys. hym. in Nemes. 9 ist die vorletzte dreizeitige Silbe folgendermassen notirt:



S. Bellermann S. 76. 82, dem wir in der Auswerfung des einen *C* nicht beistimmen können, da es bei der von uns gegebenen Erklärung völlig berechtigt erscheint. Im Inlaute der Reihe kann eine solche Tactform wie bei *βαί-* nur bei einem *χρόνος σύνθετος κατὰ ῥυθμοποιίας χρῆσιν* vorkommen, wo auf eine Silbe mehrere Töne kommen; im Anfang des Verses aber, wo die stärkste Arsis ruht, die die ganze Reihe zu einem einzigen *ῥυθμὸς* zusammenhält, da kann auch die erste Kürze den Ictus tragen, ohne dass die folgende Kürze noch mit zur Arsis gehört. Dies beweist die pyrrhichische Basis der Aeolier, und da sich gerade in der äolischen Melik auch die jambische Basis entwickelt hat, so ist es mehr als wahrscheinlich, dass, wie

Sapph. fr. 40: *γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον*
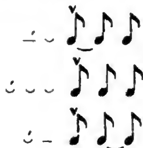


zu messen ist, so auch in dem vorhergehenden Verse

Ἔρος δ' αὖτέ μ' ὁ λυσιμελὴς δόνει



Nur so erklärt sich der antistrophische Wechsel zwischen jambischer und trochäischer Basis bei den Dramatikern. Die drei Moren des *ῥυθμὸς τρίσημος* sind drei selbstständige Silben im Tribrachys: im Trochäus sind die zwei ersten, in der jambischen Basis die zwei letzten zu einer Länge vereint:



§ 35.

Mischung des Creticus und Ditrochäus.

Die Rhythmik besitzt nach den § 32, 1 gegebenen Stellen der Alten zwei Mittel, um den Creticus und Ditrochäus im

Maasse gleichzustellen. Einerseits ist nämlich der Ditrochäus eine volle Dipodie von 6 Moren (*εἰς ῥυθμοὺς ἀναλυόμενος*) und der Creticus ein catalectischer Ditrochäus, dessen zweite Länge durch *τονὴ* oder *λεῖμμα* zu 3 Moren erweitert wird,

– ◡ – ◡
– ◡ ⌞

Andererseits ist der Creticus ein päonischer Fuss von 5 Moren, der Ditrochäus eine unvollständige Dipodie (*εἰς χρόνους ἀναλυόμενος*) von fünf Moren, die mit dem Päon an Rhythmengrösse übereinkommt und daher bei den Rhythmikern den Namen *κρητικὸς* führt,

– ◡ – *παίων*
– ◡ –◡ *κρητικός*.

Welche Art der Ausgleichung im einzelnen Falle gewählt wird, kommt auf den Grundrhythmus der Strophe an.

I. Ist der Grundrhythmus trochäisch, so gelten die Cretici innerhalb des Verses als catalectische Ditrochäen und werden diesen durch *τονὴ* oder *λεῖμμα* an Zeitdauer gleichgestellt, indem die zweite Länge zu einem *χρόνος τρίσημος* erweitert wird. Die *τονὴ* im Inlaut haben wir § 20 S. 87 nachgewiesen; willkührlich ist es, wenn Böckh den Creticus, um ihn dem Ditrochäus auszugleichen, folgendermassen misst

2 1 2 1
– ◡ – ◡

$2\frac{2}{5}$ $1\frac{1}{5}$ $2\frac{2}{5}$
– ◡ –

Als Beispiel unserer Messung dienen die beiden trochäischen Strophen in der Parodos der Perser v. 114 ff. Die erste Strophe besteht aus 2 Versen, dazwischen der Ausruf *ὀᾶ*, die zweite aus 3 Versen. Wir legen im folgenden zugleich die Abtheilung nach Reihen dar.

στρ. α.

v. 1.	*Ταῦτά μοι μελαγχίτων*	– ◡ – ◡ – ◡ ⌞
	φρὴν ἀμύσσεται φόβῳ	– ◡ – ◡ – ◡ – ∧
v. 2.	*ὀᾶ*	*ἐξάσημος*.
v. 3.	*Περσικοῦ στρατεύματος*	– ◡ – ◡ – ◡ —
	τοῦδε μὴ πόλις πύθη-	– ◡ – ◡ – ◡ ⌞
	ται κέναν-	– ◡ —
	δρον μέγ' ἄστυ Σούσιδος.	– ◡ – ◡ – ◡ – ∧

στρ. β.

v. 1.	*Πᾶς γὰρ ἱππηλάτας*	– ⏑ ⊔ – ⏑ ⊔
	καὶ πεδοστιβὴς λεὼς	– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ∧
v. 2.	*σμῆνος ὡς*	– ⏑ ⊔
	ἐκλέλοιπεν μελισ-	– ⏑ ⊔ – ⏑ ⊔
	σᾶν σὺν ὀρχάμῳ στρατοῦ	– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ∧
v. 3.	*τὸν ἀμφίζευκτον ἐξα-*	⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏑
	μείψας ἀμφοτέρας ἅλιον	– ⏓ –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ ⊔
	πρῶνα κοινὸν αἴας.	– ⏑ – ⏑ – –

In *στρ. α.* findet, abgesehen von der als *ἑξάσημον μέγεθος* gemessenen Interjection *ὀά*, die Dehnung der Länge zu einem *τρίσημος* nur am Ende der Reihen statt; wo zugleich ein Versende ist, tritt *λεῖμμα* ein. In *στρ. β.* tritt *τονὴ* auch im Inlaut zweier Tetrapodien ein, welche metrisch die Form eines cretischen Dimeters haben, aber rhythmisch den damit verbundenen trochäischen Tetrapodien gleichstehen. Die Dactylen der letzten Tetrapodie sind kyklisch, der Spondeus in dieser und der vorausgehenden Reihe ein *χορεῖος ἄλογος περίπλεως*.

II. **Ist der Grundrhythmus päonisch, so sind die eingemischten Ditrochäen** *κρητικοὶ* **im Sinne der Rhythmiker**, die zwei letzten Silben bilden einen *χρόνος δίσημος*, die Länge einen *ἄλογος*, die Kürze einen *βραχέος βραχύτερος*. Als Beispiel diene Arist. Equit. 684:

Εὗρε δ' ὁ πανοῦργος ἕτερον πολὺ πανουργίαις
μείζονι κεκασμένον, καὶ δόλοισι ποικίλοις,
ῥήμασίν θ' αἱμύλοις.
ἀλλ' ὅπως ἀγωνιεῖ φρόντιζε τἀπίλοιπ' ἄριστα·
συμμάχους δ' ἡμᾶς ἔχων εὔνους ἐπίστασαι πάλαι.

–́ ⏑ ⏑⏑   – ⏑ ⏑⏑   –́ ⏑ ⏑⏑   – ⏑ –
–́ ⏑ ⏑⏑   – ⏑ –   –́ ⏑ –⏑   – ⏑ –
–́ ⏑ –   – ⏑ –
–́ ⏑ – ⏑   – ⏑ – –   –́ ⏑ – ⏑   – ⏑ – ⏑
–́ ⏑ – ⏑   – ⏑ – –   –́ ⏑ – ⏑   – ⏑ –

Die fünf ersten Dimeter (v. 1—3) sind im päonischen Rhythmus gehalten, der Ditrochäus v. 2 heisst wie die folgenden Füsse (v. 3) in der Rhythmik ein *κρητικὸς*, er hat nicht sechs, sondern fünf Moren, sein letzter Trochäus ist zweizeitig wie die zweite Länge des dreisilbigen Creticus. Die Trochäen

v. 4. 5 dagegen sind Dipodien von je 6 Moren, in der Rhythmik als *μεγέθη ἑξάσημα δακτυλικὰ* angesehen: durch eine *μεταβολὴ ῥυθμοῦ* *) ist der päonische Tact in den trochäischen übergegangen.

Ist die letzte Thesis eines als *κρητικὸς* geltenden Ditrochäus verlängert, so retardirt sie wie die lange Thesis der sechszeitigen trochäischen Dipodie um eine halbe More und erhält dadurch den Umfang eines *χρόνος πρῶτος*.

§ 36.

Jonici, sechszeitige Choriamben und Dochmien.

Die Jonici, Choriamben und Dochmien werden von den Rhythmikern zu den *σύνθετοι* gerechnet, weil sich ein jeder von ihnen in einfache metrische Füsse auflösen lässt: der *ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος* besteht nach ihrer Theorie aus einem Spondeus und einem zweizeitigen *προκελευσματικός*, d. h. einem Pyrrhichius, der *ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος* aus der umgekehrten Verbindung beider Füsse, der Choriambus, *βακχεῖος ἀπὸ τροχαίου* genannt, aus einem Trochäus und Jambus, der Dochmius aus einem Jambus und Päon diagyios [1]).

1. Der Jonicus und der sechszeitige Choriambus bilden einen trochäischen Rhythmus: ein *μέγεθος ἑξάσημον ἐν γένει διπλασίῳ*. Im Jonicus stehen die zwei Längen in der Arsis, die zwei Kürzen in der Thesis, im Choriambus die erste Länge und die Kürzen in der Arsis, die zweite Länge in der Thesis. Je nachdem im Jonicus die Arsis oder die Thesis vorausgeht, entsteht eine *διαφορὰ κατ' ἀντίθεσιν*: der *ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος* entspricht dem Trochäus, der *ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος* dem Jambus. Wenn der Trochäus und Jambus unserem Dreiachtel-Tact entspricht, so entsprechen die beiden Jonici und der Choriamb unserem Dreiviertel-Tacte. Der vollständige Jonicus kennt nur ein- und zweizeitige Messung, der Choriambus auch irrationale, die wir bereits § 34 unter den kyklischen Choriamben gesehen haben. Man hat den Jonicus irrational messen wollen [2])

---

*) S. § 39, 3 *Μεταβολὴ κατὰ γένος*.
1) Aristid. 36. 37. 39. Mar. Victor. 2536.
2) Apel Metrik 2, XXVIII. Feussner de metr. et mel. p. 17. Bellermann

3 3/2 1/2 1 3
◡ ◡ — — ◡ ◡ — —

aber mit Unrecht, denn das *μέγεθος ἑξάσημον ἐν γένει διπλασίῳ* wird ausdrücklich von Aristoxenus genannt, und Marius Victorinus sagt in seinem Abschnitte von dem Jonicus, in welchem er sich wiederholt auf die Musiker beruft, *in dupli ratione subsistit*

◡ ◡ — — [3])
2 4

Die jonische und choriambische Reihe ist entweder eine Monopodie, Dipodie oder Tripodie. Die Dipodie ist ein *μέγεθος δωδεκάσημον ἐν γένει ἴσῳ*, indem der eine Fuss als Arsis, der andere als Thesis gilt, die Tripodie ein *μέγεθος ὀκτωκαιδεκάσημον ἐν γένει τριπλασίῳ*, die zwei ersten Füsse als Arsis, der dritte als Thesis. Längere Reihen können nicht vorkommen: die Tetrapodie würde als einheitliche rhythmische Reihe einen *ῥυθμὸς τεσσαρεσκαιεικοσάσημος δακτυλικὸς* bilden, der die grösste Ausdehnung des dactylischen Rhythmus um 8 Moren überschreitet. Tetrapodien und längere Verse müssen daher in mehrere Reihen zerlegt werden: nur Reihen von 6, 12, 18 Moren sind rhythmisch.

Eine catalectische Reihe erfordert Prosthesis oder *τονὴ* um 2 Moren, denn sonst würde die Dipodie nur 10, die Tripodie nur 16 Moren enthalten und *μεγέθη* bilden, welche nur dann rhythmisch sind, wenn sie eine Zerfällung in gleiche Hälften

---

Hymnen des Dionysius und Mesomedes S. 61. Gegen diese Messung Böckh de metr. Pind. 91. 92, dem wir völlig beipflichten, wenn er sagt: *inde universam Apelii doctrinam, ut desperatam prorsus, coepi relinquere*. Im Ganzen richtig schon J. H. Voss Zeitmessung S. 202.

3) Aristox. 303: *Ἔστι δὲ τὸ ἑξάσημον μέγεθος δύο γενῶν κοινὸν, τοῦ τε ἰαμβικοῦ καὶ τοῦ δακτυλικοῦ. ἐν γὰρ τοῖς ἓξ τριῶν λαμβανομένων λόγων, τοῦ τε ἴσου καὶ τοῦ διπλασίου καὶ τοῦ πενταπλασίου, ὁ μὲν τελευταῖος ῥηθεὶς οὐκ ἔρρυθμός ἐστι· τῶν δὲ λεγομένων ὁ μὲν τοῦ ἴσου λόγος εἰς τὸ δακτυλικὸν γένος ἐμπεσεῖται* (–̋ ◡ –́ ◡, ◡ –̋ ◡ –́), *ὁ δὲ τοῦ διπλασίου εἰς τὸ ἰαμβικὸν* (–̋ ◡◡ –́, –̋ – ◡́◡, ◡́◡ –̋ –, 4:2). Mar. Victor. 2537. cf. 2536: *Jonicus a majore, quem musici ἀπὸ μείζονος vocant*. 2539. Wenn auch die Metriker zu den *ἰωνικοὶ ἀπὸ μείζονος* viele Verse rechnen, welche nichts als Choriamben mit Anacrusis sind, so darf man doch dies Maass nicht ableugnen wollen, wie dies Hoffmann gethan hat.

zulassen, was aber im vorliegenden Falle nicht möglich ist [4]). Aus demselben Grunde muss eine Prosthesis oder *τονή* auch im Inlaute der Reihe statt finden, wenn hier statt eines vollständigen Jonicus ein catalectischer in Form des Anapäst steht. Pers. 65:

Πεπέρακεν μὲν ὁ περσέπτολις ἤδη ⏑ ⏑ –̈ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –́ –
βασίλειος στρατὸς εἰς ἀν- ⏑ ⏑ –̈ – ⏑ ⏑ –́ –
τίπορον γείτονα χώραν, ⏑ ⏑ –̈ – ⏑ ⏑ –́ –
λινοδέσμῳ σχεδίᾳ πορθμὸν ἀμείψας ⏑ ⏑ –̈ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –́ –
Ἀθαμαντίδος Ἕλλας ⏑ ⏑ ⏖̈ ⏑ ⏑ –́ –
πολύγομφον ὅδισμα ⏑ ⏑ ⏖̈ ⏑ ⏑ –́ –
ζυγὸν ἀμφιβαλὼν αὐχένι πόντου. ⏑ ⏑ ⏖̈ ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ – –

Doch könnte man die drei letzten Reihen auch choriambisch messen, wobei die *τονή* den Auslaut treffen würde,

⏑ ⏑ –̈ ⏑ ⏑ – ⏖́
⏑ ⏑ –̈ ⏑ ⏑ – ⏖́
⏑ ⏑ –̈ ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏖́ [5])

Die Choriamben, wo sie nicht kyklisch oder catalectische dactylische Dipodien sind, haben denselben Tactumfang und dieselbe rhythmische Gliederung wie die Jonici und können daher mit denselben verbunden werden. So Oedip. R. 498:

Ἀλλ' ὁ μὲν οὖν Ζεὺς ὅ τ' Ἀπόλλων ξυνετοὶ καὶ τὰ βροτῶν
εἰδότες· ἀνδρῶν δ' ὅτι μάντις πλέον ἢ 'γὼ φέρεται,
κρίσις οὐκ ἔστιν ἀληθής· σοφίᾳ δ' ἂν σοφίαν παραμείψειεν ἀνήρ.
ἀλλ' οὔποτ' ἔγωγ' ἂν πρὶν ἴδοιμ' ὀρθὸν ἔπος μεμφομένων ἂν
καταφαίην.
φανερὰ γὰρ ἐπ' αὐτῷ πτερόεσσ' ἦλθε κόρα ποτὲ καὶ σοφὸς ὤφθη
βασάνῳ θ' ἡδύπολις· τῷ ἀπ' ἐμᾶς
φρενὸς οὔποτ' ὀφλήσει κακίαν.

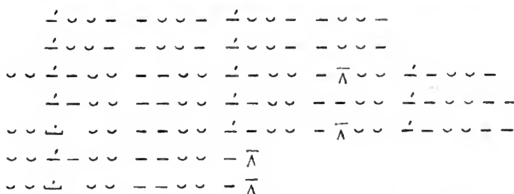
---

4) Die Diairesis müsste hier an folgenden Stellen statt finden:

⏑ ⏑ – + ⏑ ⏑ –
(5) (5)

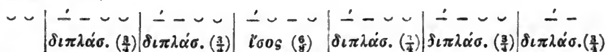
⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ | – – ⏑ ⏑ –
(8) (8)

5) Wir entscheiden uns für die erstere Messung, die dem weichlichen Character dieser Strophen angemessen ist, wenn gleich die zweite nicht überall ausgeschlossen werden kann.



Der mittlere Vers enthält 3 jonische Dipodien, ohne Anacrusis, also *jonici a majori*, ihn umgeben 2 gleich grosse Verse mit Anacrusis; den Anfang bilden 2 choriambische Verse aus je 2 Dipodien, den Schluss 2 jonische Verse von je einer Tripodie.

Die Jonici können auch mit trochäischen Dipodien verbunden werden. Die letzteren haben einen gleichen Zeitumfang mit dem Jonicus, aber ein anderes Verhältnis von Arsis und Thesis, hier findet daher keine Rhythmengleichheit, sondern eine *μεταβολὴ κατὰ λόγον ποδικὸν*, ein rhythmischer Wechsel statt, den die Alten mit dem Namen *ἀνάκλασις*, d. h. die Umbiegung des Rhythmus, bezeichneten [6]). Es ist dasselbe, wie wenn in unserer Musik ein $\frac{3}{4}$-Tact und ein $\frac{6}{8}$-Tact verbunden wird [7])



Eine trochäische Tripodie mit doppelter Anacrusis kann daher einer jonischen Dipodie gleichstehen



Der Ictus fällt in der Tripodie auf die erste und dritte Arsis. Die gewöhnliche metrische Theorie, welche beide Reihen in folgender Weise entsprechen lässt [8])

---

6) Vgl. § 39, 3. Mar. Victor. 2540: *Hujusmodi autem inter se συζυγίας passionem sive communionem musici ἀνάκλασιν vocant et metra si qua forte adverterint talia, ἀνακλώμενα appellant.* Die Berufung auf die *musici* zeigt, dass die *ἀνάκλασις* von rhythmischen Verhältnissen zu verstehen ist. Die metrische Tradition über die Jonici s. Aristid. Quintil. 55. Hephaest. 11. Draco 166. Tricha 33. 35. 50. Mar. Vict. 2537. Atil. Fortun. 2694. Terent. Maur. 2009. 2536. Diomed. 505. Plotius 2659. Mall. Theod. 11. Serv. 8.

7) Ein Beispiel § 37.

8) Hermann epit. § 428.

⏑ ⏑ – – | ⏑ ⏑ – –
⏑ ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑

ist nicht viel mehr als eine blosse metrische Spielerei: die Anaclasis bezeichnet vielmehr ein rein rhythmisches Verhältnis. Die Verbindung beider Tactformen ergab sich von selber, wenn der Ithyphallicus mit doppelter Anacrusis öfter wiederholt wurde

⏑ ⏑ | –̋ ⏑ – ⏑, –́ – ⏑ ⏑ | –̋ ⏑ – ⏑, –́ – ⏑ ⏑ | –̋ ⏑ – ⏑, –́ –.

II. Von dem **Dochmius** sagt Aristides p. 39: μὴ κατ' εὐθὺ θεωρεῖσθαι τῆς ῥυθμοποιίας, woraus erhellt, dass er nicht wie die übrigen Metra eine bestimmte rhythmische Messung hatte, sondern auf mannigfache Weise und mit grösserer rhythmischer Freiheit vorgetragen werden konnte. Die moderne Auffassung gibt ihm 3 Arsen ⏑ –́ –́ ⏑ –́, und das ist völlig begründet, wenn man ihn den übrigen Metra analog messen will. Die erste Arsis wird alsdann dreizeitig nach § 34: ⏑ ⊔ – ⏑ –. Von anderen Messungen, die nach der antiken Theorie verstattet sind, führen wir folgende auf

– –̋ – – –́ ∧̄ – –̋ – – –́ ∧̄
⏑̄ –̋ – ⏑̄ –́ ∧̄ ⏑̄ – – ⏑̄ –́ ∧̄

Die Dochmien treten dann in das γένος διπλάσιον ἑξάσημον über, bei kurzen Thesen mit ἐπίτροχοι, die dem bewegten Character der Dochmien völlig angemessen sind. Das Nähere hat die Metrik zu erörtern, da uns die Rhythmiker verlassen und die Angaben der Grammatiker und Lexicographen den Rhythmus nicht betreffen.

Fünfter Abschnitt.

Agoge, Metabole, Rhythmopöie.

§ 37.

Hatte das antike Melos den Tact der modernen Musik?

Man hat vielfach die Frage aufgeworfen, ob die antike Musik Tact gehabt habe, d. h. den Tact wie er in unserer Mensuralmusik erscheint, und hat dieselbe bald mit Ja, bald mit Nein beantwortet. Die Beantwortung verlangt vor Allem eine Sonderung der verschiedenen Begriffe, die man mit dem Worte Tact verbindet.

Unter Tact versteht man in der heutigen Musik zunächst eine Gruppe von Tönen, die durch stärkere Hervorhebung des einen, durch geringere Intension des anderen zu einem einheitlichen Ganzen vereinigt sind, den einzelnen Tact, wie er als Dreiachtel-, Dreiviertel- oder Dreizweitel-Tact, als Zweiviertel- oder Vierviertel-Tact, als Fünfachtel- oder Fünfviertel-Tact den kleinsten einheitlichen Bestandtheil eines Musikstückes ausmacht. In dieser Bedeutung gefasst ist der Tact der modernen und antiken Musik völlig gemeinsam, er ist das, was die letztere mit πούς oder ῥυθμός im technischen Sinne bezeichnet: der ῥυθμὸς διπλάσιος (Dreiachtel-, Dreiviertel- und Dreizweitel-Tact), der ῥυθμὸς ἴσος (Zweiviertel- und Viervier-tel-Tact) und ῥυθμὸς ἡμιόλιος (Fünfachtel- und Fünfviertel-Tact). Auch in dem antiken Melos mussten die Töne nothwendig wie in unserer Musik zu solchen Gruppen angeordnet sein, sie mussten eine ἁρμονία τακτή [1]) bilden: Melodien ohne Tact, ἄτακτοι μελῳδίαι, vertrug das antike Ohr ebenso wenig wie das

1) Suid. s. v. νόμος.

moderne, so dass Dionysius sagt: *ἔσθ' ὅπως ἄν τις ἀνάσχοιτο τῆς τοιαύτης μουσικῆς* [2]). Nur in folgenden drei Puncten ist der Tact der modernen Musik, in dieser Bedeutung gefasst, von dem antiken verschieden. 1) In der antiken Musik kommt, wenn auch selten, ein *ῥυθμὸς ἐπίτριτος* vor, während der Siebenachtel- oder Siebenvierteltact, der demselben entsprechen würde, der modernen Musik unbekannt ist. 2) In der modernen Musik beginnt jeder Tact mit der Arsis, in der antiken auch mit der Thesis, ein Unterschied rein äusserlicher Art, der nur auf unserer Bezeichnung des Tactes durch Tactstriche beruht. 3) Ausser den einfachen Tacten kennt die antike Musik wie die moderne die zusammengesetzten, in denen mehrere einfache durch grössere Hervorhebung der ersten Arsis zu einem Ganzen vereinigt sind: der Sechsachtel- oder Sechsviertel-Tact kommt mit dem *ῥυθμὸς ἑξάσημος ἴσος*, der Neunachtel-Tact mit dem *ἐννεάσημος διπλάσιος*, der Zwölfachtel-Tact mit dem *δωδεκάσημος ἴσος* überein. Aber die antike Musik gieng in der Zusammensetzung weiter, sie kannte sogar einen *ῥυθμὸς ἑκκαιδεκάσημος ἴσος*, *ὀκτωκαιδεκάσημος διπλάσιος*, *πεντεκαιεικοσάσημος ἡμιόλιος*: die moderne fasst den entsprechenden 16-Achtel-, 18-Achtel-, 25-Achtel-Tact nicht mehr als einheitlichen Tact, sondern als Vorder- und Nachsatz einer Periode, als Vierer, Sechser, Fünfer auf. Doch betrifft auch dieser Unterschied mehr den Namen als die Sache, er verschwindet sofort, wenn wir jene *ῥυθμοὶ μείζονες* als rhythmische Reihen bezeichnen, denn nichts anderes soll hier der Name *ῥυθμὸς* besagen. Nur darin besteht ein wesentlicher Unterschied zwischen antiker und moderner Musik, dass hier auch sieben Tacte zu einem periodischen Satze vereinigt werden können, dort aber höchstens nur sechs einfache Tacte zu einem dem periodischen Satze entsprechenden *ῥυθμὸς μείζων* zusammentreten.
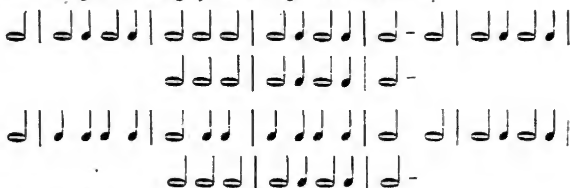
In der angegebenen Bedeutung gefasst ist demnach der moderne Tact bis auf wenig Unterschiede völlig derselbe wie in dem antiken Melos. Aber wir gebrauchen das Wort Tact auch noch in einem weiteren Sinne, nämlich von der Tacteinheit und Tactgleichheit eines musikalischen Gan-

---

2) Aristid. p. 32. Dionys. de admir. vi in Demosth. 48.

zen; wir sagen: „es besteht Tact“, wenn die einzelnen aufeinander folgenden Tacte an Zeitdauer und Anordnung von Arsis und Thesis gleich sind. Besteht nun auch ein solcher Tact bei den Alten? Ist auch hier von einer Arsis zur andern stets eine gleiche Zeitdauer und eine gleiche Gruppirung der Nebenarsen und Thesen? Dies ist der eigentliche Inhalt der Frage, ob die griechische Musik Tact habe. Die Frage wurde verneint von Meibom, Forkel und G. Hermann, bejaht von J. H. Voss, Apel, Böckh u. A. Die erstere Ansicht geht von der Thatsache aus, dass die im Melos auf einander folgenden Füsse metrisch ungleich sind und daher einer Tactgleichheit zu widerstreben scheinen; die zweite Ansicht stellt den der modernen Musik entnommenen Satz von der Tactgleichheit als erstes Postulat für alle Rhythmik auf und unterwirft demselben daher auch die Messung des griechischen Melos. Wir wollen zuerst seine allgemeine Gültigkeit einer Prüfung unterwerfen.

Die Gleichheit der auf einander folgenden Tacte während eines melodischen Ganzen ist allerdings die allgemeine Form für den Rhythmus unserer gegenwärtigen Musik. Die Abweichungen durch Ritardando, Accelerando und andere Kunstmittel sind nur vereinzelte Ausnahmen, die diesen Satz nicht umstossen. Aber daraus folgt noch nicht, dass die Tactgleichheit überhaupt die nothwendige Bedingung des Rhythmus ist, dass ohne sie kein Rhythmus bestehen kann. In unserer älteren Musik war der Wechsel der Tacte eine ziemlich häufige Erscheinung. So besteht ein zu Ende des sechszehnten Jahrhunderts componirter fünfstimmiger Gesang [3]) aus folgenden Tacten:



3) Winterfeld der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes. Derselbe Herstellung des Gemeine- und Chorgesanges in der evangelischen Kirche S. 19. Tucher Melodien des evangelischen Kirchengesanges im ersten Jahrhundert der Reformation S. 172. 398 (hier mit verändertem Tacte, worüber s. Vorrede XVIII).

Die ersten acht Tacte zeigen einen fortwährenden Wechsel zwischen Sechsviertel- und Dreizweitel-Tacten, die zwar in ihrem Zeitumfange gleich, aber in ihrer rhythmischen Gliederung völlig verschieden sind [4]). Die folgenden vier Tacte sind Vierviertel-Tacte, in ihrer Zeitdauer je um die Hälfte kürzer als die vorhergehenden, die vier letzten kommen wieder mit den acht ersten überein. Diese Tactverschiedenheit ist so wenig unrhythmisch, dass die in dieser Form componirten Kirchenlieder des sechszehnten Jahrhunderts vorzugsweise als die rhythmischen Choräle bezeichnet werden. Freilich ist nicht ein jeder beliebige Tactwechsel ein Rhythmus, eine *confusa inconditaque syllabarum prolatio*, wie Böckh sich ausdrückt, kann nimmermehr rhythmisch sein, aber so viel erhellt aus der angeführten Thatsache, dass der Satz von der Tactgleichheit, der nicht einmal für unsere ältere Musik Geltung hat, nicht ohne weiteres von unserer gegenwärtigen Musik auf das antike Melos übertragen werden darf.

Wir sind hier lediglich auf die Alten selber angewiesen. Aus folgenden Stellen hat man die moderne Tactgleichheit für die alte Musik folgern wollen [5]). Zuerst geben wir die beiden Stellen, die man als Hauptbeweise ansah.

Aristoxenus sagt in seiner Harmonik [6]): *ἡ μὲν ῥυθμοποιία πολλὰς καὶ παντοδαπὰς κινήσεις κινεῖται, οἱ δὲ πόδες οἷς σημαινόμεθα τοὺς ῥυθμοὺς, ἁπλᾶς τε καὶ τὰς αὐτὰς ἀεὶ*, und ähnlich in seiner Rhythmik: *τὰ μὲν ἑκάστου ποδὸς* (*sc. ᾧ σημαινόμεθα τὸν ῥυθμὸν καὶ γνώριμον ποιοῦμεν τῇ αἰσθήσει*) *σημεῖα διαμένει ἴσα ὄντα καὶ τῷ ἀριθμῷ καὶ τῷ μεγέθει, αἱ δ' ὑπὸ τῆς ῥυθμοποιίας γινόμεναι διαιρέσεις πολλὴν λαμβάνουσι ποικιλίαν.* Wir haben bereits oben die Erklärung dieser Stellen gegeben. Der *ποὺς κατὰ τὴν αὐτοῦ δύναμιν* (der *ποὺς καθ' αὑτὸν*), welcher höchstens aus vier *χρόνοι* oder *σημεῖα* besteht, hat immer dasselbe

4) Nur die Geltung des vierten und achten Tactes kann fraglich erscheinen.

5) Drieberg griech. Musik S. 176 (seine früheren dahin bezüglichen Schriften sind uns nicht zu Gesicht gekommen). Feussner de metr. et mel. discrim. 20 ff. Hierzu die Recension von G. Hermann Jahn's Jahrbb. 1837, 371 ff.

6) Aristox. harm. 34. rhyth. 292. S. § 12.

μέγεθος, er bleibt immer derselbe; der πούς dagegen, welcher durch die διαίρεσις ῥυθμοποιίας hervorgebracht wird und acht, zwölf oder mehr χρόνοι enthält, hat ein sehr verschiedenes μέγεθος (z. B. der πούς δακτυλικὸς ist ein ὀκτάσημος, oder δεκάσημος, oder δωδεκάσημος, oder ἑκκαιδεκάσημος). Misverständlich hat man das Gleichbleiben des Fusses auf die Tacte desselben Melos bezogen, aber davon ist hier gar keine Rede: Aristoxenus sagt vielmehr, dass der Dactylus, der Päon u. s. w. als πούς καθ' αὑτὸν stets, d. h. in der Rhythmik überhaupt dasselbe Megethos und dieselbe Morenzahl enthält: nur durch die ἀγωγή kann dies μέγεθος verändert werden (καὶ γὰρ μένοντος τοῦ λόγου, καθ' ὃν διώρισται τὰ γένη, τὰ μεγέθη κινεῖται τῶν ποδῶν διὰ τὴν τῆς ἀγωγῆς δύναμιν). Diese Stellen, so wichtig sie für die Rhythmik sind, beweisen für die Tactgleichheit gar nichts.

Aristides sagt [7]), dass der σύμπας ὁ ἀριθμὸς in σχήματα ῥυθμικὰ zertheilt würde, und wenn diese zu einander ein Verhältnis hätten, wie die χρόνοι der ῥυθμοὶ ἁπλοῖ, so wäre das σχῆμα errhythmisch. Hieraus folgert Feussner: *ut tunc inter sese (schemata rhythmica) habeant rationem atque errhythma sint, si per omnem rhythmi tenorem et arses arsibus et theses thesibus pari proportione respondeant; qua in re nemo est, quin videat, necessario tactus nostri naturam contineri.* Aber es folgt weiter nichts, als dass die zusammengesetzte rhythmische Reihe (— denn dies bedeutet σύμπας ὁ ἀριθμὸς, wie daraus hervorgeht, dass im Folgenden als Beispiel desselben ein δεκάσημον μέγεθος ἐν λόγῳ ἴσῳ gewählt ist —), um errhythmisch zu sein, wie der einfache πούς gegliedert sein muss, worüber oben das Nähere gesagt ist.

Dagegen reden zwei andere Stellen von der Tactgleichheit im antiken Melos.

Quintilian sagt [8]): *Rhythmis libera spatia, metris finita sunt, et his certae clausulae, illi quomodo coeperant, currunt usque ad* μεταβολὴν *id est transitum in aliud genus rhythmi .... Rhythmi ut dixi neque finem habent certum, nec ullam in textu varietatem,*

7) Aristid. 41.
8) Quintil. instit. 9, 4.

sed qua coeperunt sublatione ac positione, ad finem usque decurrunt: oratio non descendit ad strepitum digitorum. Die auf einander folgenden Tacte sind gleich, sie haben eine gleiche Zeitdauer (*ut a sublatione ad positionem idem spatii sit*) und eine gleiche Gliederung der Arsis und Thesis. Aber diese Tactgleichheit dauert nicht immer fort, sondern sie hat ihre Grenze in der *μεταβολὴ*, dem Uebergange in ein anderes Rhythmengeschlecht.

Aristides[9]: *Ὁ πᾶς μὲν οὖν ῥυθμὸς τρισὶ τούτοις αἰσθητηρίοις νοεῖται, ὄψει ὡς ἐν ὀρχήσει, ἀκοῇ ὡς ἐν μέλει, ἁφῇ ὡς οἱ τῶν ἀρτηριῶν σφυγμοί.* Von den Rhythmen, die im Melos zur Erscheinung kommen, unterscheidet er sodann zwei Arten, *οἱ μὲν ἐφ' ἑνὸς γένους μένοντες* und *οἱ μεταβάλλοντες*, die letzteren stehen den Ungleichheiten *ἐν ταῖς κινήσεσι τῶν ἀρτηριῶν* analog. Hier ist nur von der Aufeinanderfolge der Tacte die Rede; sie bewahren entweder dasselbe *γένος* und dieselbe Zeitdauer wie die Pulsschläge in ihrer regelmässigen Bewegung, oder es tritt eine *μεταβολὴ* ein, wodurch die Gleichheit des Tactes ebenso wie der Pulsschlag bei unregelmässiger Bewegung verändert und gestört wird.

Aus den beiden letzten Stellen geht hervor, dass in dem antiken Melos Tactgleichheit statt fand, aber sie enthalten zugleich eine bestimmte Grenze dieser Tactgleichheit, nämlich die *μεταβολή*[10]). Wir sind durchaus nicht ohne weiteres berechtigt, aus jenen nur sehr allgemein gehaltenen Stellen zu schliessen, dass die antike Tactgleichheit völlig mit der modernen zusammenfalle. Wie vielmehr in der modernen Musik älterer und neuerer Zeit ein grosser Unterschied statt findet, so kann auch in der griechischen Musik das Princip der Tactgleichheit nicht als blosses Postulat hingestellt werden, sondern es ist nothwendig, der eigenthümlichen Gestaltung nachzuforschen. In der Lehre von der *μεταβολὴ* sind uns die sicheren Anhaltspuncte gegeben, nach denen die griechische Tactgleichheit näher zu bestimmen und in ihrer Verschiedenheit von der modernen aufzufassen ist. Die Untersuchung hierüber, die allerdings mannigfache

9) Aristid. 31. 99.

10) Dieselbe Einschränkung findet auch für eine andere Stelle statt, die für die antike Tactgleichheit angeführt ist, Aristot. probl. 19, 22: *Διὰ τί οἱ πολλοὶ μᾶλλον ᾄδοντες τὸν ῥυθμὸν σώζουσι ἢ οἱ ὀλίγοι; ἢ ὅτι μᾶλλον ἐς ἕνα ἡγεμόνα βλέπουσι καὶ βαρύτερον ἄρχονται, ὥστε ῥᾷον τοῦ αὐτοῦ τυγχάνουσι; ἐν γὰρ τῷ τάχει ἁμαρτία πλείων.*

Schwierigkeiten darbietet, ist bis jetzt nicht unternommen, ungeachtet sie den einzigen Aufschluss über jene Controverse darbietet. Wir werden in dem Folgenden versuchen, die Lehre der Alten von der *μεταβολή* in strengem Anschlusse an ihr rhythmisches System darzustellen.

§ 38.

Die Arten der *μεταβολαί*.

Die *μεταβολή*[1]) im Melos war eine siebenfache: *συστηματική, γενική, κατὰ τρόπον* oder *τόνον, κατ' ἦθος, κατὰ ῥυθμὸν, κατὰ ῥυθμοῦ ἀγωγὴν, κατὰ ῥυθμοποιίας θέσιν*[2]). Die drei ersten Arten beziehen sich auf die Melodie, die drei letzten auf die Rhythmik, beiden zugleich gehört die *μεταβολὴ κατ' ἦθος* an. Nur die vier letzteren haben wir hier als die *μεταβολαὶ ῥυθμικαί*[3]) zu untersuchen, von den ersteren werden wir bei Gelegenheit der *τρόποι* reden.

Nach Aristides gibt es vierzehn *μεταβολαὶ ῥυθμικαί*[4]), von denen er aber nur folgende acht namentlich aufführt: *κατ' ἀγωγὴν, κατὰ λόγον ποδικὸν, ὅταν ἐξ ἑνὸς εἰς ἕνα μεταβαίνῃ λόγον, ἢ ὅταν ἐξ ἑνὸς εἰς πλείους, ἢ ὅταν ἐξ ἀσυνθέτου εἰς μικτὸν, ἢ ἐκ*

---

1) Bacchius 14: *Μεταβολὴ δὲ τί ἐστιν; Ἑτεροίωσις τῶν ὑποκειμένων, ἢ καὶ ὁμοίου τινὸς εἰς ἀνόμοιον τόπον μετάθεσις.*

2) Bacchius 13 ff.

3) Vom Anonymus *περὶ μουσικῆς* § 27 schlechthin *μεταβολὴ κατὰ ῥυθμὸν* genannt, der ausserdem nur noch die drei der Harmonik angehörenden aufführt.

4) Aristid. 42: *Μεταβολὴ δέ ἐστι ῥυθμικὴ ῥυθμῶν ἀλλοίωσις ἢ ἀγωγῆς. γίνονται δὲ μεταβολαὶ κατὰ τρόπους δεκατέσσαρας.* Meibom ad Aristox. 271: „*Novem tantum hic recenset, nec tamen aliquam omissam puto, ut censeam pro numero θ' scripturae errore factum ιβ'* (cod. Oxon. Lips. *δώδεκα*) *vel ιδ'.*" Doch darf an den Worten des Aristides nichts geändert werden, wie sich weiterhin zeigen wird; auch hat Aristides nicht 9, sondern nur 8 *μεταβολαί* aufgezählt, denn die Worte *κατὰ λόγον ποδικὸν* stehen den folgenden sieben *μεταβολαί* nicht coordinirt, sondern fassen sie als Einheit zusammen und stellen sie der *μεταβολὴ κατ' ἀγωγὴν* entgegen. Bellermann Anonym. p. 34: *Malim δύο scribere, ut alterum genus sit κατ' ἀγωγὴν, alterum κατὰ λόγον ποδικόν.* Dies sind die von Bacchius genannten *μεταβολαὶ κατὰ ῥυθμὸν* und *κατὰ ῥυθμοῦ ἀγωγὴν*, aber es bleiben noch die von Bacchius ausserdem aufgeführten *μεταβολαὶ κατὰ ῥυθμοποιίας θέσιν* und *κατ' ἦθος* (d. h. nach den drei *τρόποι ῥυθμοποιίας*, s. § 43) übrig, und diese sind es, welche unter den von Aristides nicht namentlich aufgeführten *μεταβολαὶ ῥυθμικαί* gemeint sind. Aristides nennt nur acht, weil die übrigen erst der Rhythmopöie angehören, die erst im folgenden Abschnitte seiner Rhythmik behandelt wird.

κριτικοῦ εἰς ἄλογον, ἢ ἐξ ἀλόγου εἰς ἄλογον, ἢ ἐκ τῶν ἀντιθέσει διαφερόντων εἰς ἀλλήλους, ἢ ἐκ μικτοῦ εἰς μικτόν. Es ist klar, dass diese acht dieselben sind, welche Bacchius als *μεταβολαὶ κατὰ ῥυθμὸν* und *κατὰ ῥυθμοῦ ἀγωγὴν* bezeichnet: die erste des Aristides ist die *μεταβολὴ κατ' ἀγωγὴν*, die übrigen sieben sind *μεταβολαὶ κατὰ λόγον ποδικὸν* oder *ῥυθμόν.*

Um die Zahl vierzehn zu erfüllen, fehlen noch sechs. Diese sechs sind diejenigen, welche bei Bacchius *μεταβολαὶ κατ' ἦθος* und *κατὰ ῥυθμοποιίας θέσιν* heissen. Aristides behandelt die *ῥυθμοποιία* und das *ἦθος* (welches, wie sich zeigen wird, in den *τρόποι ῥυθμοποιίας* besteht) erst im weiteren Verlaufe des Buchs und konnte daher die hierauf bezüglichen *μεταβολαὶ* noch nicht namentlich aufführen. Die einzelnen *μεταβολαὶ κατ' ἦθος* sind von selber durch die drei *τρόποι* des Aristides gegeben und werden ausserdem von Euclides aufgezählt[5]). Die *μεταβολαὶ κατὰ ῥυθμοποιίας θέσιν* ergeben sich aus den *μεταβολαὶ κατὰ λόγον ποδικόν.* Die letzteren nämlich, sieben an der Zahl, sind durch die *διαφοραὶ τῶν ποδῶν* bedingt, nämlich durch die *διαφορὰ κατὰ γένος, κατ' ἀλογίαν, κατὰ σύνθεσιν* und *κατ' ἀντίθεσιν.* Es bleiben noch drei *διαφοραὶ* übrig: *κατὰ μέγεθος, κατὰ διαίρεσιν* und *κατὰ σχήματα*, und diese sind es, nach welchen sich die *μεταβολαὶ κατὰ ῥυθμοποιίας θέσιν* bestimmen: was Bacchius zur Erklärung der *μεταβολὴ κατὰ ῥυθμοποιίας θέσιν* anführt, bezieht sich eben auf die drei letztgenannten *διαφοραί*[6]).

Hiernach ist das System der *μεταβολαὶ ῥυθμικαὶ* folgendes:

I. *Κατ' ἀγωγήν.*

μεταβολὴ κατ' ἀγωγὴν sive *ῥυθμοῦ ἀγωγὴν* (α')

II. *Κατὰ ῥυθμὸν* s. *κατὰ λόγον ποδικόν.*

1. *κατὰ γένος*
   a. *μεταβολὴ ἐξ ἑνὸς εἰς ἕνα λόγον* (β')
   b. *ἐξ ἑνὸς εἰς πλείους* (γ')

---

5) Euclid. 20. 21.

6) Wenn die Lesart *δώδεκα* statt *δεκατέσσαρας* bei Aristid. l. l. die richtige ist, so folgt, dass die drei *μεταβολαὶ κατὰ μέγεθος, διαίρεσιν* und *σχήματα* als eine einzige zusammengefasst sind, wie auch Bacchius nur von einer *μεταβολὴ κατὰ ῥυθμοποιίας θέσιν* redet. Für die Auffassung des Ganzen ist dies gleichgültig, wir legen jedoch die Lesart *δεκατέσσαρας* zu Grunde.

2. *κατὰ σύνθεσιν*
   a. *ἐξ ἀσυνθέτου εἰς μικτὸν* (δ')
   b. *ἐκ μικτοῦ εἰς μικτὸν* (η')
3. *κατ' ἀλογίαν*
   a. *ἐκ κριτικοῦ εἰς ἄλογον* (ε')
   b. *ἐξ ἀλόγου εἰς ἄλογον* (ϛ')
4. *κατ' ἀντίθεσιν* s. *ἐκ τῶν ἀντιθέσει διαφερόντων εἰς ἀλλήλους* (ζ')

III. *Κατὰ ῥυθμοποιίας θέσιν*[6].

1. *κατὰ μέγεθος* (θ')
2. *κατὰ διαίρεσιν* (ι')
3. *κατὰ σχῆμα* (ια')

IV. *Κατ' ἦθος*.

1. *ἐκ τρόπου* s. *ἐξ ἤθους συσταλτικοῦ εἰς διασταλτικὸν* (ιβ')
2. *ἐκ διασταλτικοῦ εἰς ἡσυχαστικὸν* (ιγ')
3. *ἐκ συσταλτικοῦ εἰς ἡσυχαστικὸν* (ιδ')

Aristides zählt jede Veränderung nur einmal, der Wechsel zwischen einem *ῥυθμὸς ἀσύνθετος* und *μικτὸς* gilt nur als eine einzige *μεταβολὴ*, in welcher der umgekehrte Fall *ἐκ μικτοῦ εἰς ἀσύνθετον* mitbegriffen ist u. s. w. Daher dürfen wir auch *κατ' ἦθος* nur drei *μεταβολαὶ* statuiren: *ἐκ τρόπου συσταλτικοῦ εἰς διασταλτικὸν* begreift auch den umgekehrten Fall *ἐκ διασταλτικοῦ εἰς συσταλτικὸν* in sich u. s. w. Auch Euclides hat nur diese drei *μεταβολαί*. Das Nähere über die einzelnen Arten in den folgenden Paragraphen. Die Ordnung der vier Klassen ist bei Bacchius eine andere als bei Aristides. Die zweite und dritte Klasse beziehen sich auf den Tact, jene auf das Verhältnis von Arsis und Thesis, diese auf die rhythmischen Reihen; die vierte Klasse auf das Tempo. Wir behandeln zuerst die zweite Klasse.

§ 39.

Μεταβολαὶ κατὰ λόγον ποδικόν.

Aristides gibt die Aufzählung dieser *μεταβολαὶ* p. 42, ihren ethischen Character in der klassischen Stelle p. 99. Wir entnehmen hieraus die folgende Darstellung. Indem wir die *μεταβολὴ κατὰ σύνθεσιν* und *ἀντίθεσιν* zusammenfassen, lassen sich 3 Hauptformen unterscheiden:

1. *Μεταβολὴ κατ' ἀντίθεσιν καὶ κατὰ σύνθεσιν*

a. *ἐξ ἀσυνθέτου εἰς μικτὸν* – ◡ – ◡, – ◡ ◡ – oder – ◡, – ◡ ◡ –

b. *ἐκ μικτοῦ εἰς μικτὸν* – ◡ – ◡, ◡ – – ◡

c. *ἐκ τῶν ἀντιθέσει διαφερόντων εἰς ἀλλήλους*

– ◡ – ◡, ◡ – ◡ – oder – ◡, – ◡ ◡ –

◡ – ◡ –, – ◡ – ◡ oder ◡ –, – ◡ – ◡

Den letzten Fall nennt Bacchius p. 14 als Beispiel der *μεταβολὴ κατὰ ῥυθμόν*: *ὅταν ἐκ χορείου εἰς ἴαμβον ἢ εἴς τινα τῶν λοιπῶν μεταχωρήσῃ.*

Ἀσύνθετος ist in dem technischen Sinne zu fassen, sowohl von einem einzelnen Fusse als einer Reihe, die nicht in ungleiche Füsse aufgelöst werden kann; *μικτὸς* bezeichnet eine solche Dipodie, die nicht in zwei vollständige Füsse, sondern nur in einen *πούς* und einen *χρόνος* aufgelöst werden kann, wie der ditrochäische *κρητικὸς* (die erste Dipodie in dem Schema unter b). Die *μεταβολαὶ κατὰ σύνθεσιν* fallen grösstentheils mit denen *κατ' ἀντίθεσιν* zusammen, indem hier entweder zwei Thesen an einander stossen wie in a, oder zwei Arsen wie in b. Die Messung dieser Reihen haben wir oben § 32—35 ausführlich besprochen. Vom modernen Standpuncte aus betrachtet, findet in ihnen kein Tactwechsel statt, weder in der Zeitdauer der einzelnen Füsse, noch in der Anordnung von Arsis und Thesis, aber nach der Theorie der Alten sind es *ῥυθμοὶ μεταβάλλοντες*. Wir lassen einen jeden Tact mit der Arsis anfangen, die Alten auch mit der Thesis, nach deren Theorie auf einen Trochäus innerhalb derselben Reihe ein Jambus folgen kann. Solche Reihen aber können nicht in lauter vollständige Füsse zerlegt werden, sondern, wie sich die Alten ausdrücken, *πῇ μὲν εἰς ῥυθμούς, πῇ δὲ εἰς χρόνους*: unter *χρόνοι* sind die Füsse verstanden, welche ihrer metrischen Beschaffenheit nach einen Jambus oder Trochäus ausmachen, ihrer rhythmischen Messung nach aber nur 2 Moren enthalten. Eine Reihe, welche nach moderner Tacteintheilung diese Messung hat



theilten die Alten folgendermassen ein:



Die vier ersten Silben sind kein sechszeitiger Ditrochäus von zwei vollständigen Füssen, sondern ein sogenannter *κρητικὸς*, aus einem *πους* und einem *χρόνος* bestehend.

2. *Μεταβολὴ κατ' ἀλογίαν*

a. *ἐκ κριτικοῦ εἰς ἄλογον* ⏗ ⏑ ⏗ ᾱ oder ⏗ ᾰ – –

b. *ἐξ ἀλόγου εἰς ἄλογον* ⏗ ᾱ ⏗ ᾱ

Wo zwei irrationale Silben zusammentreffen wie in den Beispielen § 32, 5. 6, da findet zugleich eine *μεταβολὴ κατὰ σύνθεσιν* oder *ἀντίθεσιν* statt. Die *μεταβολὴ κατ' ἀλογίαν* verändert nur die Zeitdauer, nicht aber das Rythmengeschlecht, sie bringt Rhythmen hervor, welche Aristides mit denjenigen *κινήσεσι τῶν ἀρτηριῶν* vergleicht, *αἵ τὸ μὲν εἶδος ταυτὸ* (d. h. dasselbe Rhythmengeschlecht) *τηροῦσαι, περὶ δὲ τοὺς χρόνους μικρὰν ποιούμεναι διαφορὰν*, sie sind *ταραχώδεις*, aber nicht, wie die das *γένος* verändernden Rhythmen, *κινδυνώδεις*. Hierher gehören alle trochäischen und jambischen Reihen mit Epitriten und alle Reihen mit spondeischer Basis, welche durch *περίπλεῳ* oder *ἐπίτροχοι* den Tact retardiren oder acceleriren; nicht das Rhythmengeschlecht wird ein anderes, sondern nur der Zeitumfang der Thesis wird um eine halbe More (*μικρὰ διαφορὰ*) verändert. Die *χρόνοι ῥυθμικοὶ* werden zu *ῥυθμοειδεῖς, τῆς ταραχῆς τῶν ἀρρύθμων μετειληφότες*, und demgemäss nennt Aristides die Rhythmen, worin sie vorkommen, *ταραχώδεις*. So entsteht durch diese Metabole ein Tactwechsel, dem das Ritardando und Accelerando unserer Musik entspricht, nur dass es hier viel seltener ist als im antiken Melos. Das häufige Vorkommen ist einerseits durch den ausdrucksvolleren Vortrag, andererseits durch das Anschliessen der Rhythmik an die natürliche Silbenquantität bedingt.

3. *Μεταβολὴ κατὰ γένος*

a. *ἐξ ἑνὸς εἰς ἕνα λόγον,*

b. *ἐξ ἑνὸς εἰς πλείους.*

Diese Art der Metabole bringt einen wirklichen Tactwechsel hervor, während von den beiden vorausgehenden Arten die erste sowohl die Zeit der Tacte, als die rhythmische Gliederung unverändert liess und die zweite nur einen kleinen den Tact nicht aufhebenden Unterschied in der Zeitdauer hervorbrachte. Daher sagt Aristides von den letzteren: *οἱ μὲν ἐφ' ἑνὸς γένους μένον-*

τες ἧττον κινοῦσιν, von den ersteren aber: οἱ δὲ μεταβάλλοντες εἰς ἕτερα, βιαίως ἀνθέλκουσι τὴν ψυχὴν ἑκάστῃ διαφορᾷ, παρέπεσθαί τε καὶ ὁμοιοῦσθαι τῇ ποικιλίᾳ καταναγκάζοντες. Hiernach müssen wir die μεταβολαὶ κατὰ γένος hauptsächlich in Liedern von bewegter, leidenschaftlicher Stimmung suchen. Sie kommen vor in Jonici mit ἀνακλώμενοι, wo μεγέθη ἑξάσημα διπλάσια und ἴσα, oder nach unserer Bezeichnung $\frac{3}{4}$-Tacte und $\frac{6}{8}$-Tacte, abwechseln. Der Name ἀνάκλασις soll eben diese Tactbrechung bezeichnen und hiervon ist es zu verstehen, wenn Aristides p. 37 den jonischen Maassen ein φορτικὸν τοῦ ῥυθμοῦ zuschreibt. Die μεταβολὴ κατὰ γένος ist jedoch nicht bloss auf dies Maass, wo nur das Tactgeschlecht wechselt, aber die Zeitdauer gleich bleibt, zu beschränken; denn im Gegensatze zu den μεταβολαὶ κατ' ἀλογίαν, welche nur einen kleinen Unterschied um eine halbe More (μικρὰν διαφορὰν) in der Zeitdauer hervorbringen, heisst es von den μεταβολαὶ κατὰ γένος bei Aristides: λίαν παραλλάττουσαι τοῖς χρόνοις, d. h. es findet ein grösserer Unterschied von einer oder mehreren Moren statt, es wechselt trochäischer, dactylischer und päonischer Rhythmus. Es geht hieraus mit Nothwendigkeit hervor, dass ein Wechsel wie in dem § 37 erwähnten rhythmischen Gesange, wo die fünfte und sechste Reihe der Strophe im Vierviertel-Tact, die vorausgehenden und nachfolgenden im Sechsviertel- und Zweizweitel-Tact gehalten sind, auch für die griechische Strophe angenommen werden muss. Die beiden Unterarten der μεταβολὴ κατὰ γένος zeigen, dass nicht bloss ein einmaliger, sondern auch ein mehrmaliger Rhythmenwechsel eintrat (ἐξ ἑνὸς εἰς πλείους sc. λόγους), sei es dass der ursprüngliche Rhythmus, welcher der μεταβολὴ vorausgieng, wieder eintrat, oder dass ein drittes Rhythmengeschlecht folgte. Wo und wie oft ein solcher Rhythmenwechsel in der Strophe eintrat, ist von den Alten nicht an einzelnen Beispielen überliefert und kann hauptsächlich nur durch die eurhythmische Composition entschieden werden.

§ 40.

Ἀγωγή. Μεταβολὴ κατ' ἀγωγήν.

Der Ausdruck ἀγωγὴ ist der Harmonik und Rhythmik gemeinschaftlich. Dort bedeutet er eine Verbindung von solchen Tönen, die im Systeme auf einander folgen[1]), hier bezieht sich die ἀγωγή, die zum Unterschiede von jener ἀγωγὴ ῥυθμικὴ genannt wird, auf die Zeitdauer der χρόνοι. Aristides sagt von ihr: Ἀγωγὴ δέ ἐστι ῥυθμικὴ χρόνων τάχος ἢ βραδύτης· οἷον ὅταν τῶν λόγων σωζομένων οὓς αἱ θέσεις ποιοῦνται πρὸς τὰς ἄρσεις, διαφόρως ἑκάστου χρόνου τὰ μεγέθη προφερώμεθα. Ἀρίστη δὲ ἀγωγὴ ῥυθμικῆς ἐμφάσεως (oder ἀγωγῆς ῥυθμικῆς ἔμφασις) ἡ κατὰ μέσον τῶν θέσεων καὶ τῶν ἄρσεων ποσὴ διάστασις[2]). Das Verhältnis von Arsis und Thesis wird durch die Agoge nicht verändert, sondern nur die Zeitdauer, welche ein jeder dieser χρόνοι einnimmt; in demselben Verhältnisse, wie die Arsis verlängert oder verkürzt wird, muss auch die Dauer der Thesis zu- oder abnehmen. Im zweiten Satze dieser Stelle sind die Worte τῶν θέσεων καὶ τῶν ἄρσεων nicht von κατὰ μέσον, sondern von διάστασις abhängig: der Unterschied (διάστασις) in der Zeitdauer, welche die χρόνοι ποδικοὶ (Arsis und Thesis) bei Bewahrung des rhythmischen Verhältnisses erhalten, soll κατὰ μέσον sein, nicht übermässig verlängert und nicht übermässig verkürzt werden. Auf diese Unterscheidung einer ἀρίστη ἀγωγὴ bezog sich das Lob und der Tadel, welches schon Damon nach Plato nicht bloss über die Beschaffenheit des Fusses, sondern auch über die ἀγωγαὶ τοῦ ποδὸς aussprach[3]). An einer anderen Stelle sagt Aristides: Ἔτι τῶν ῥυθμῶν οἱ μὲν ταχυτέρας ποιούμενοι τὰς ἀγωγάς, θερμοί τέ εἰσι καὶ δραστήριοι, οἱ δὲ βραδείας καὶ ἀναβεβλημένας ἀνειμένοι τε καὶ ἡσυχαστικοί[4]).

---

1) Euclid. 22. Aristid. 19. 29.
2) Aristid. 42. Porphyr. ad Ptol. 255.
3) Plato rep. 3, 400 b. c.: Ἀλλὰ ταῦτα μέν, ἦν δ' ἐγώ, καὶ μετὰ Δάμωνος βουλευσόμεθα, τίνες τε ἐλευθερίας καὶ ὕβρεως ἢ μανίας καὶ ἄλλης κακίας πρέπουσαι βάσεις καὶ τίνας τοῖς ἐναντίοις λειπτέον ῥυθμούς . . . Καὶ τούτων τισὶν οἶμαι τὰς ἀγωγὰς τοῦ ποδὸς αὐτὸν οὐχ ἧττον ψέγειν τε καὶ ἐπαινεῖν ἢ τοὺς ῥυθμοὺς αὐτούς ἤτοι ξυναμφότερόν τι.
4) Aristid. 99. 100.

Den meisten Aufschluss über die rhythmische Agoge gibt Aristoxenus in seiner Harmonik, wo er die stetigen und veränderlichen Grössen der Harmonik durch die analogen Erscheinungen der Rhythmik erläutert: *Πάλιν ἐν τοῖς περὶ τοὺς ῥυθμοὺς πολλὰ τοιαῦθ' ὁρῶμεν γινόμενα. Καὶ γὰρ μένοντος τοῦ λόγου, καθ' ὃν διώρισται τὰ γένη, τὰ μεγέθη κινεῖται τῶν ποδῶν διὰ τὴν τῆς ἀγωγῆς δύναμιν, καὶ τῶν μεγεθῶν μενόντων ἀνόμοιοι γίνονται οἱ πόδες, καὶ αὐτὸ τὸ μέγεθος πόδα τε δύναται καὶ συζυγίαν*[5]). Durch die Agoge kann ein Fuss dasselbe Megethos, d. h. denselben Morenumfang erhalten wie eine Dipodie, es wird einerseits die Grösse der Füsse eine andere, während das rhythmische Verhältnis bleibt, z. B.

σπονδεῖος ἁπλοῦς *σπονδεῖος διπλοῦς*

— — ⊔ ⊔

2 2 4 4

indem der eine Spondeus ein *μέγεθος τετράσημον*, der andere ein *μέγεθος ὀκτάσημον* hat, aber beide den *λόγος ἴσος* (1 : 1) haben, — andererseits ist das Megethos dasselbe, aber die Füsse, von denen jeder das gleiche Megethos enthält, sind ungleich (*τῶν μεγεθῶν μενόντων ἀνόμοιοι γίνονται οἱ πόδες*). So können sich gleich stehen

1) eine trochäische Dipodie und ein Spondeus von zwei *μακροὶ τρίσημοι*

— ◡ — ◡

∟ ∟

2) eine trochäische Dipodie und ein Creticus mit auslautendem *μακρὸς τρίσημος*

— ◡ — ◡

— ◡ ∟

3) eine spondeische (dactylische) Dipodie und ein Spondeus von zwei *μακροὶ τετράσημοι* (*σπονδεῖος μείζων* oder *διπλοῦς*)

— — — —

⊔ ⊔

4) eine cretische Dipodie und ein Spondeus aus zwei *μακροὶ πεντάσημοι*

— ◡ — — ◡ —

ɯ ɯ

---

5) Aristox. harm. 34.

5) eine dactylische Dipodie und ein Choriambus,
rational – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑, irrational –⏑ ⏑ –⏑ ⏑
– ⏑ ⏑ ⏝ –⏑ ⏑ —

6) eine trochäische Dipodie mit zweiter irrationaler Länge und ein Creticus

– ⏑ –⏑
– ⏑ –

Dies sind die Fälle, auf welche sich der Ausdruck des Aristoxenus: „*αὐτὸ τὸ μέγεθος πόδα τε δύναται καὶ συζυγίαν*, ein einzelner Fuss und eine Dipodie können denselben Morenumfang haben," bezieht. Wir haben sie in dem Vorausgehenden alle bis auf den vierten Fall nachgewiesen, dessen Vorkommen wir hier bloss als möglich setzen, weil der *πεντάσημος χρόνος* uns als der längste Chronos überliefert ist[6]). Derselbe Fuss hat hier bald ein grösseres, bald ein kleineres Megethos, ohne dass das rhythmische Verhältnis der Arsis und Thesis verändert würde, und dies geschieht, so sagt Aristoxenus, *διὰ τὴν τῆς ἀγωγῆς δύναμιν*. Die *ἀγωγὴ ῥυθμικὴ* hat hierdurch ihre volle Erklärung erhalten.

Sowohl Aristides wie Bacchius redet von einer *μεταβολὴ ἀγωγῆς* oder *κατὰ ῥυθμοῦ ἀγωγήν*[7]). Aristides sagt schlechthin: *μεταβολὴ δέ ἐστι ῥυθμικὴ ῥυθμῶν ἀλλοίωσις ἢ ἀγωγῆς*; bei Bacchius werden die zwei auf einander folgenden Fragen: *ἡ δὲ κατὰ ῥυθμοῦ ἀγωγὴν* (sc. *μεταβολὴ*) *ποία*; und: *ἡ δὲ κατὰ ῥυθμοποιίας θέσιν ποία*; folgendermassen beantwortet: die erste mit den Worten: *ὅταν ῥυθμὸς ἀπὸ ἄρσεως ἢ θέσεως γένηται*, die zweite: *ὅταν ὅλος ῥυθμὸς κατὰ βάσιν ἢ κατὰ διποδίαν γένηται*. So die Texte. Aber es kann kein Zweifel sein, dass hier ein Fehler vorliegt. Die zweite Antwort gehört nicht zur zweiten, sondern zur ersten Frage, und ebenso die erste Antwort zur zweiten Frage. Wir haben zu lesen: *Ἡ δὲ κατὰ ῥυθμοῦ ἀγωγὴν ποία; Ὅταν ὅλος ῥυθμὸς κατὰ βάσιν ἢ κατὰ διποδίαν γένηται*[8]). Was mit diesen Worten gemeint ist, sagt Aristoxenus,

6) S. oben § 6. § 8.
7) Aristid. 42. Bacchius 13. 14.
8) So schreibt auch der früheste Herausgeber des Bacchius, Marius Mersennus (Commentarius ad sex prima Geneseos capita Paris 1623 p. 1887 ff.), wo freilich das Uebrige fehlt. Dies ist kein Fehler, wie Meibom ad Bacch. p. 31 meint, sondern es lag eine andere Handschrift zu Grunde, die gerade hier das Richtige hat.

nach welchem sich die *ἀγωγὴ* darin zeigt, dass dasselbe Megethos bald einen einzigen Fuss, bald eine Dipodie umfasst[9]). Folgen eine Dipodie und eine rhythmisch gleich grosse Monopodie auf einander, wie eine dactylische oder trochäische Dipodie und ein einfacher Spondeus, oder eine trochäische Dipodie und ein Creticus von gleicher rhythmischer Grösse, so ist dies eine *μεταβολὴ κατὰ ῥυθμοῦ ἀγωγήν*. So Pindar Py. 1, 3:

πείθονται δ' ἀοιδοὶ σάμασιν
⊔ ⊔, – ⏑ – –, – ⏑ –

Sie bezeichnet also nicht das, was man Wechsel des Tempos nennt, der vielmehr unter der *μεταβολὴ κατὰ τρόπους ῥυθμοποιίας* begriffen wird[10]), sondern sie ist mit der *μεταβολὴ κατ' ἀντίθεσιν καὶ κατὰ σύνθεσιν* zusammenzustellen und wird deshalb von Aristides unter der *μεταβολὴ ῥυθμικὴ* zugleich mit der *μεταβολὴ ῥυθμῶν* zusammengefasst[11]). Nur im uneigentlichen Sinne können wir *ἀγωγὴ* durch Tempo erklären, wie es oben geschehen ist: sie ist das Tempo des einzelnen Tactes; das Tempo des ganzen Melos ist das *ἦθος* oder der *τρόπος*. Freilich bleibt es bei dem Mangel an hinreichenden Angaben fraglich, wie weit diese Unterschiede bei den verschiedenen Musikern fixirt waren. *Ἀγωγὴ* scheint zugleich auch der allgemeine Ausdruck gewesen zu sein[12]), der die *τρόποι* mit umfasst, Bacchius und Aristides scheiden beides von einander.

---

9) *Βάσις* ist nach Bacchius p. 22 *σύνταξις ποδῶν ἢ πόδες καταλήξεων. κατάληξις . . . ἡ παντὸς ἐλλείποντος μέτρου τελευταία συλλαβή.* Diese Bedeutung von *βάσις* wird auch sonst bestätigt; schol. ad Hermog. Walz. rhet. V, 454: *Βάσις καλεῖται ἡ κατάληξις τῶν κώλων ἢ καὶ ἀνάπαυσις λέγεται.* VI, 82: *Βάσις ἐστὶν ἡ τοῦ κώλου συμπλήρωσις ἢ τοῦ κόμματος, καθ' ἣν βαίνει καὶ ἵσταται τῆς μερικῆς φωνῆς ὁ ῥυθμός.* VII, 893. Wenn daher Bacchius sagt: *ὅταν ὅλος ῥυθμὸς κατὰ βάσιν γένηται*, so ist folgende rhythmische Form gemeint, wie sie im Texte unter No. 2 angegeben ist,

διποδία – ⏑ – ⏑
βάσις – ⏑ ⊔

10) S. § 43.

11) Böckh de metr. Pind. p. 104 bezieht die *ἀγωγὴ* auf die Unterwerfung des metrischen Fusses unter den Rhythmus: *Superest ut servatis rationibus numerisve immutata sint tempora, quod fieri vidimus ductu rhythmico, quam Graeci vocant ἀγωγήν*. vgl. p. 46. Wie sich Böckh die Ausgleichung denkt, ist § 28 gezeigt.

12) So vielleicht bei Damon in der Stelle Plato rep. 3, 400. Vgl. die *διθυραμβικὴ ἀγωγὴ* des Lasos Plutarch. de mus. 29: *Λάσος δὲ ὁ Ἑρμιονεὺς εἰς τὴν διθυραμβικὴν ἀγωγὴν μεταστήσας τοὺς ῥυθμούς*, wobei, wie es scheint, nicht an die *ἀγωγὴ* der Harmonik zu denken

§ 41.

Die Rhythmopöie im Allgemeinen.

Die Rhythmopöie verhält sich ebenso zur Rhythmik, wie die Melopöie zur Harmonik, die Poiesis zur Metrik. Während die Rhythmik dem theoretischen Theile der musischen Kunst angehört, wird die Rhythmopöie zu dem practischen gerechnet; sie bildet das *χρηστικὸν* der Rhythmik, daher sie selber eine *χρῆσις* genannt wird[1]). Schon Aristoxenus hatte sie jedoch in seiner Rhythmik behandelt, ebenso wie die Melopöie als Schluss der Harmonik. In gleicher Weise Aristides[2]).

Aristoxenus selber vergleicht die Rhythmopöie mit der Melopöie. Aus einer bestimmten Anzahl von Tönen können mannigfache Verbindungen gebildet werden, die unter einander völlig verschieden sind; an sich sind jene Töne *ἀδιάφοροι*, ohne bestimmten Character, in diesen Verbindungen werden sie der Ausdruck einer bestimmten Idee. Dies geschieht durch die Anwendung (*χρῆσις*) der in der Harmonik gegebenen Gesetze, und dies heisst Melopöie. So Aristoxenus in seiner Harmonik[3]). Mit Bezug hierauf sagt er in der Rhythmik: *Ἐπειδήπερ τοῦ μέλους χρῆσίν τινα τὴν μελοποιίαν εὕρομεν οὖσαν, ἐπί τε τῆς ῥυθμικῆς πραγματείας τὴν ῥυθμοποιίαν ὡσαύτως χρῆσίν τινά φαμεν εἶναι*[4]). Wenn deshalb Euclides von der Melopöie die Erklärung gibt: *μελοποιία ἐστὶ χρῆσις τῶν ὑποκειμένων τῇ ἁρμονικῇ*

---

ist. Auch die melodische *ἀγωγὴ* wurde im weiteren Sinne gefasst. Dionys. de comp. verb. 19 p. 130: *Τοῖς δὲ τὰ μέλη γράφουσι τὸ μὲν τῶν στροφῶν τε καὶ ἀντιστρόφων οὐχ οἷόν τ' ἀλλάξαι, ἀλλ' ἐάν τ' ἐναρμονίους ἐάν τε χρωματικὰς . . . ὑπόθωνται μελῳδίας, ἐν πάσαις δεῖ ταῖς στροφαῖς τε καὶ ἀντιστρόφοις τὰς αὐτὰς ἀγωγὰς φυλάττειν.*

1) Aristid. 8: *Τοῦ τεχνικοῦ μέρη τρία· ἁρμονικόν, ῥυθμικόν, μετρικόν. Τὸ δὲ πρακτικὸν εἴς τε τὸ χρηστικὸν τῶν προειρημένων τέμνεται καὶ τούτων ἐξαγγελτικόν. καὶ τοῦ μὲν χρηστικοῦ μέρη μελοποιία, ῥυθμοποιία, ποίησις.* Vgl. § 1.

2) Aristox. 284 von dem Verhältnisse der Rhythmopöie zum Rhythmus: *σαφέστερον δὲ τοῦτο εἰσόμεθα προελθούσης τῆς* (sc. *ῥυθμικῆς*) *πραγματείας.*

3) Aristox. harm. 38: *Τελευταῖον δὲ τὸ περὶ αὐτῆς τῆς μελοποιίας. Ἐπεὶ γὰρ ἐν τοῖς αὐτοῖς φθόγγοις, ἀδιαφόροις οὖσι τὸ καθ' αὑτούς, πολλαί τε καὶ παντοδαπαὶ μορφαὶ μελῶν γίνονται, δῆλον ὅτι παρὰ τὴν χρῆσιν τοῦτο γένοιτ' ἄν. καλοῦμεν δὲ τοῦτο μελοποιίαν.*

4) Aristox. 284.

πραγματείᾳ πρὸς τὸ οἰκεῖον ἑκάστης ὑποθέσεως[5]), so ergibt sich für die Rhythmopöie die Definition: *ῥυθμοποιία χρῆσις τῶν ὑποκειμένων τῇ ῥυθμικῇ πραγματείᾳ πρὸς τὸ οἰκεῖον ἑκάστης ὑποθέσεως*, die Rhythmopöie ist die Anwendung der in der Rhythmik gegebenen Grundsätze[6]) bei der Verbindung der Chronoi und Rhythmoi zu einem rhythmischen Ganzen. Kürzer Aristides: *ῥυθμοποιία ἐστὶ δύναμις ποιητικὴ ῥυθμοῦ* und *μελοποιία δύναμις κατασκευαστικὴ μέλους*[7]). Die Analogie zwischen Rhythmopöie und Melopöie zeigt sich ferner in der gleichförmigen Behandlung beider *χρηστικά*, auf welche Aristides hinweist[8]). Beide zerfallen in drei Theile, die *λῆψις*, *μῖξις* und *χρῆσις*, in beiden treten hierzu noch die *τρόποι* mit ihren *εἴδη*.

Der Theil der Aristoxeneischen Rhythmik, welcher die Rhythmopöie behandelte, ist verloren gegangen, und es sind nur die wenigen Nachrichten erhalten, welche Aristides und Bacchius geben[9]), allein dies genügt, um bei richtiger Combination eine klare Einsicht in diesen Theil der antiken Rhythmik zu erhalten. Es ist vor allem nothwendig, uns genau an die Ueberlieferung anzuschliessen, und wir werden deshalb bisweilen schon oben erörterte Puncte noch einmal zur Sprache bringen müssen. Noch häufiger können wir jedoch auf die vorausgehenden Resultate verweisen, weil wir dort die rhythmischen Gesetze immer in ihrer practischen Anwendung, also vom Standpuncte der Rhythmopöie aus gefasst haben. Die Trennung der Rhythmik und Rhythmopöie ist eine Mangelhaftigkeit des antiken Systems und nur dadurch hervorgerufen, dass stets der mündliche Unterricht zur Seite gieng, und dass man nicht die Masse der concreten Erscheinungen zusammenfassen wollte.

---

5) Euclid. harm. 2. Aehnlich p. 22: *Μελοποιία ἐστὶ χρῆσις τῶν προειρημένων μερῶν τῆς ἁρμονικῆς καὶ ὑποκειμένων δύναμιν ἐχόντων.*

6) *Ὑπόθεσις* ist hier nicht etwa der Text des zu melodisirenden Gedichtes, sondern identisch mit dem vorausgehenden *ὑποκειμένων*, der einzelne Grundsatz der Rhythmik nach seinen eigenthümlichen Bestimmungen. Vgl. *ὑποκειμένων δύναμιν ἐχόντων*.

7) Aristid. 42. 28. Aehnlich 29: *μελοποιία ἕξις ποιητική*.

8) Aristid. 42: *Ῥυθμοποιία . . . διαιρεῖται δὲ εἰς ταυτὰ τῇ μελοποιίᾳ.* p. 43: *Τρόποι δὲ ὡς ἁρμονίας καὶ ῥυθμοποιίας τῷ γένει τρεῖς . . . τούτων ἕκαστον εἰς εἴδη διαιροῦμεν κατὰ ταῦτα τοῖς ἐπὶ τῆς μελοποιίας εἰρημένοις.*

9) S. Anm. 2. Aristid. 42. 43. Bacchius 13. 14. 23.

Die Rhythmopöie zerfällt nach Aristides[10]) zunächst in drei Abschnitte:

1. Die λῆψις: in welchem Tacte ein Melos vorzutragen ist und welcher Rhythmen man sich je nach dem Inhalte bei der Composition zu bedienen hat.

2. Die χρῆσις: die Anordnung der χρόνοι und πόδες nach dem errhythmischen Megethos der χρόνοι ποδικοί.

3. Die μῖξις: die Verbindung ungleicher πόδες durch Anwendung der dem Melos im Gegensatze zu der sprachlichen Prosodie eigenthümlichen χρόνοι.

Diese drei Abschnitte werden die μέρη ῥυθμοποιίας genannt, wie in der Harmonik die μέρη μελοποιίας. Sie enthalten vorzugsweise die Anwendung der rhythmischen Sätze auf einen vorliegenden Text. Wie in der Melopöie, so fügt Aristides auch in der Rhythmopöie noch einen besonderen Abschnitt hinzu:

4. die τρόποι oder ἤθη ῥυθμοποιίας: von der Verschiedenheit des Tempos je nach dem Character des μέλος. Nach Bacchius und Euclides[11]) verbinden wir hiermit die μεταβολὴ κατ' ἦθος, den Wechsel des Tempos in demselben Melos.

Endlich gehört zu der Rhythmopöie nach Bacchius noch

5. die μεταβολὴ κατὰ ῥυθμοποιίας θέσιν, der Wechsel in der Aufeinanderfolge der rhythmischen Reihen.

Auch wir werden dieser Ordnung folgen.

§ 42.

Λῆψις, χρῆσις, μῖξις.

Diese drei Theile sind es vorzüglich, in welchen die Rhythmopöie als die angewandte Rhythmik erscheint, sie geben die Anweisung, wie beim Vortrage eines Melos die einzelnen Töne und Silben dem Rhythmus unterworfen werden. Wir erhalten hier keine neuen rhythmischen Sätze, die vielmehr alle mit dem der Rhythmopöie vorausgehenden Technikon abgeschlossen sind, aber das Technikon gibt sie nur in ihrer abstracten Gestalt, hier erscheinen sie in ihrer Anwendung auf einen vorliegenden rhyth-

10) Aristid. 28: Μέρη δὲ αὐτῆς λῆψις, μῖξις καὶ χρῆσις.
11) Euclid. harm. 21. Bacchius 14.

mischen Stoff. Die *λῆψις* beschäftigt sich mit der Anwendung der Rhythmengeschlechter, die *χρῆσις* mit den Megethe und deren Gliederung, die *μῖξις* mit den zusammengesetzten Rhythmen. Von den alten Rhythmikern ist uns wenig mehr als die Definition dieser drei Theile erhalten; wie es scheint, waren gerade an dieser Stelle die *ῥυθμικαὶ πραγματεῖαι* am unvollständigsten und überliessen das Einzelne der mündlichen Unterweisung.

I. Die *λῆψις*. Aristides definirt sie als den Theil der Rhythmopöie, *δι' ἧς ἐπιστάμεθα ποίῳ τινὶ ῥυθμῷ χρηστέον*[1]). Dies ist sowohl in Beziehung auf den Dichter gesagt, welcher einen dem Inhalte entsprechenden Rhythmus wählt, als auf den Vortragenden, dem es ausser den Tönen der Melodie hauptsächlich auf das Rhythmengeschlecht oder den Tact ankam, in welchem das Melos gehalten war, so wie auf die Veränderung des Tactes durch die *μεταβολὴ κατὰ γένος*. Den Dichter leitete bei der Wahl der Rhythmen ihr ethischer Character[2]), dessen Betrachtung der Metrik überlassen bleiben muss; der Vortragende war zunächst auf die prosodische Beschaffenheit in der Reihenfolge der langen und kurzen Silben angewiesen, die Abweichung der rhythmischen Dauer der Silben von der prosodischen war nur für die verlängerten Zeiten (*χρόνος τρίσημος, τετράσημος, πεντάσημος*) angegeben, obgleich auch hier ebenso wie bei den Pausen in den meisten Fällen die Bezeichnung fehlen mochte[3]). Bei *ῥυθμοὶ ἁπλοῖ* war hiernach der Rhythmus leicht zu finden, bei *ῥυθμοὶ σύνθετοι* musste zu der *λῆψις* die *μῖξις* hinzutreten.

II. Die *χρῆσις*. Kannte der Vortragende das Rhythmengeschlecht, so hatte er die Gliederung nach Arsis und Thesis zu bestimmen. Dies lehrte das zweite *μέρος ῥυθμοποιίας*, die *χρῆσις, δι' ἧς τὰς ἄρσεις ταῖς θέσεσι πρεπόντως ἀποδίδομεν*[4]). Wir haben die *χρῆσις* als besonderen Theil der Rhythmopöie zu scheiden von der *χρῆσις* als dem allgemeinen Ausdrucke, mit

---

1) Aristid. 42. Mart. Capell. 197: *Λῆψις i. e. perceptio, per quam scimus, quo quantum numero utendum sit.*

2) Bereits oben für die einzelnen Fälle nach Aristid. 97—100 dargestellt; der ethische Character des Tempos § 43.

3) S. § 6. 8. 20.

4) Aristid. 42. So hat Meibom die Stelle richtig hergestellt statt des in dem Text vor ihm gegebenen *ταῖς ἀρίσταις θέσεσι πρεπόντως ἀποδίδομεν*. Mart. Capell. 197: *Χρῆσις i. e. usus per quem positiones aut elationes decenter aptamus.*

welchem die ganze Rhythmopöie als das *χρηστικὸν* der Rhythmik bezeichnet wird. In dieser allgemeineren Bedeutung spricht Aristoxenus und Euclides von der *χρῆσις ῥυθμοποιίας*[5]). Die *χρῆσις* im engern Sinne dagegen beschäftigt sich mit der den Gesetzen der Rhythmik entsprechenden Gliederung (*πρεπόντως ἀποδιδόναι*) des Rhythmus nach Arsis und Thesis. Arsis und Thesis bezeichnet nach der rhythmischen Terminologie sowohl die *χρόνοι ποδικοὶ* im einzelnen Fusse, als auch in der aus mehreren Füssen zusammengesetzten Reihe. Die *χρῆσις* ist die Anwendung der über die *διαίρεσις ποδικὴ*[6]) der *μεγέθη* gegebenen Sätze auf die Reihen und Verse eines vorliegenden Gedichtes. Wie die alten Techniker bei der Sonderung der Arsis und Thesis zu Werke giengen, hat uns Aristides an dem Beispiele der *δεκὰς* überliefert, wobei, wie aus seinen eignen Worten hervorgeht, ein *μέγεθος δεκάσημον* zu verstehen ist[7]). Die Rhythmiker zerlegen das Megethos durch *διαίρεσις* in *σχήματα*; haben diese zu einander das Verhältnis der *χρόνοι ποδικοὶ*, so ist das ganze Megethos (*σύμπας ὁ ἀριθμὸς*) errhythmisch. Die für die Dekas möglichen Fälle der Diairesis sind folgende:

8 (über 3 + 5)
2 | 3 | 5
1) ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑   ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ | ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑
2 | 3 | 3 | 2   *ars. thes. ars. thes.*
5 (unter 3 + 2)

„Sondert man 10 Moren durch Diairesis zu 2 + 8 Moren, so ergibt sich ein arrhythmischer *λόγος τετραπλάσιος*; theilt man 8 Moren in 3 + 5, so ist auch dies kein errhythmisches Verhältnis; theilt man 5 in 3 + 2, so steht jede Gruppe von 3 Moren zu jeder von 2 Moren in dem errhythmischen päonischen Verhältnisse.“ Die *δεκὰς* besteht also aus zwei Päonen.

2) ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑   ⏑⏑ ⏑ | ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑⏑
3 | 3 | 4   *ars. th. ars. thes.*
7 (unter 3 + 4)

„Sondert man durch Diairesis 3 + 7 Moren ab, so entsteht ein arrhythmisches Verhältnis; theilt man 7 in 3 + 4, so entsteht

5) Aristox. 283 ff. (vgl. § 7), harm. 38. Euclid. harm. 2. 22.
6) Aristox. 302 ff. (§ 14. 17. 18.)
7) Aristid. 41.

der λόγος ἐπίτριτος," den Aristides nach seiner Theorie als rhythmisch gelten lässt. Die δεκὰς besteht aus einer monopodischen trochäischen und einer epitritischen Reihe.

3) ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑⏑
4 | 6 ars. thes.

„Werden die 10 Moren in 4 + 6 gesondert, so entsteht der λόγος ἡμιόλιος (4 : 6 = 2 : 3)," die Reihe ist ein παίων ἐπιβατός; wir haben in dem Schema Längen angegeben, doch mochte hier ebenso wie bei den semantischen Trochäen und Orthien auch Auflösung der Länge gestattet sein.

4) ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑
5 | 5 ars. thes.

„Wird die δεκὰς in zwei Hälften gesondert, so entsteht ein λόγος ἴσος," dessen χρόνοι ποδικοὶ je 5 Moren enthalten, also eine päonische Dipodie.

„Bei den σύνθετοι — so setzt Aristides hinzu — wird dieselbe διαίρεσις statt finden; sie sind rhythmisch, wenn ihre σχήματα in der rhythmischen Morenzahl denselben λόγος haben, wie die ἁπλοῖ[8])."

In den vorliegenden Fällen war das μέγεθος gegeben und es brauchten nur die Gesetze der διαίρεσις angewandt zu werden; offenbar haben wir darin nur ein pädagogisches Verfahren zu erkennen, wie es die Theoretiker bei der παιδεία befolgten. Wo die μεγέθη nicht gegeben waren, traten noch die Bestimmungen über deren Ausdehnung hinzu. Als Beispiel diene Pind. Py. 2, 1:

Μεγαλοπόλιες ὦ Συράκοσαι, βαθυπολέμου
⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ –

Wie ist hier das Verhältnis der χρόνοι ποδικοί? Die λῆψις zeigte, dass der Rhythmus trochäisch war, die drei in der Mitte des Verses auf einander folgenden Trochäen hiessen auch die übrigen Kürzen dem trochäischen Maass zu unterwerfen

⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ –

und hiermit war Arsis und Thesis im einzelnen Fuss (πους καθ'

8) Aristides will an dem Beispiele der δεκὰς das Verfahren der χωρίζοντες bei den σύνθετοι zeigen (πάλιν δὲ τοὺς συνθέτους ὧδε ποιοῦσι), aber er kommt erst am Ende auf die σύνθετοι zurück: die χωρίζοντες behandeln die σύνθετοι wie die ἁπλοῖ.

αὐτὸν) gefunden. Aber der Begriff der Arsis und Thesis in der antiken Rhythmik ist noch ein weiterer und höherer, insofern in einem *μέγεθος* (*πούς κατὰ ῥυθμοποιίας διαίρεσιν*) der einzelne *χρόνος ποδικός* mehrere Füsse umfassen kann. Der ganze Vers enthält 20 oder mit *λεῖμμα* 21 Moren. Ein *πούς εἰκοσάσημος* ist nur bei der Gliederung nach dem *λόγος ἡμιόλιος* errhythmisch, wenn durch die Diairesis 12 + 8 Moren als Arsis und Thesis gesondert werden können; da dies hier nicht angeht[9]), so muss der Vers in zwei kleinere *μεγέθη* zerlegt werden, ein *δωδεκάσημον ἴσον* und *ἐννεάσημον διπλάσιον*; in jenem verhält sich die Arsis zur Thesis wie 6 : 6, in diesem wie 6 : 3,

μεγαλο|πόλιες | ὦ Συ|ράκο||σαι βα|θυπολέ|μου ∧
θέσις ἑξάσημ. ἄρσις ἑξάσημ. | *θέσις ἑξάσημ. ἄρσις τρίσημ.*
μέγ. δωδεκάσημον ἐν γένει ἴσῳ | *μέγ. ἐννεάσημον ἐν γένει διπλασίῳ*

Durch diese *διαιρέσεις*[10]) haben wir den Vers in errhythmische *μεγέθη*, die *μεγέθη* in errhythmische *σχήματα* getheilt und hierdurch den Vorschriften der Rhythmik gemäss nach Arsis und Thesis gegliedert (*πρεπόντως τὰς ἄρσεις ταῖς θέσεσι ἀποδίδομεν*).

III. Die *μῖξις*. Aristides gibt die Erklärung: *καθ' ἣν τοὺς ῥυθμοὺς ἀλλήλοις συμπλέκομεν, εἴ που δέοι*[11]). Böckh sagt hiervon: *Mistio parum distincta est a ceteris partibus, sed continetur partim electione, partim usu: scilicet si mistio est variorum rhythmorum electio eorumque per arses thesesque adornatio et conjunctio. Quis tamen credat tam turpiter in dividendo lapsos veteres philosophos? Mihi quidem dum haec reputo.... aliam rhythmici operam.... mistionis appellatam nomine*, nämlich dasselbe, was Böckh unter der Ausgleichung der metrischen Zeilen durch *ἀγωγή* versteht. Dagegen sagt G. Hermann: *At nec falsa est divisio ista, nec mistio id est, quod Boeckhio placet, sed hoc dicit Aristides: .... mistione, quae*

---

9) Die 8 Moren wären nur im *λόγος ἴσος* errhythmisch
⏖ ⏑ ⏖ ⏑ – ⏑ – ⏑ | – ⏖ ⏖ –
oder ⏖ ⏖ ⏖ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏖ ⏑ –
Damit würde der trochäische Rhythmus aufhören und zwei Reihen in ganz verschiedenem Maasse verbunden sein.

10) Es versteht sich, dass sich auch noch andere Diairesen anwenden lassen, z. B.
⏑́⏑́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ –́ ⏑ | –̋ ⏑ – ⏑ ⏑́⏑ ⏑ –
Doch vgl. § 46, wo wir die Composition der ganzen Strophe darlegen.

11) Aristid. 42. Mart. Capell. 197: *μῖξις i. e. permixtio, per quam quod oportunum fuerit, ex arte miscemus.*

posita sit in conjunctione numerorum, sicubi ea opus sit, ut si non est uno genere utendum, quae genera apte conjungantur, et quam membrorum proportionem esse oporteat, et quomodo fieri junctura debeat, fortasse etiam, si plures simul voces canant, qui singularum vocum numeri recte conspirent[12]). Es wird sich zeigen, dass die Vorstellung, welche Böckh mit diesem dritten Theile der Rhythmopöie verbindet, im Ganzen die richtige ist, aber Hermann hat Recht, wenn er sagt, dass zwischen den Worten des Aristides kein Widerspruch besteht.

So viel geht zunächst aus den Worten des Aristides hervor, dass die *μῖξις* nicht überall angewandt zu werden braucht, sondern nur dann, *εἴ που δέοι*: nur wenn es nöthig ist, findet das *συμπλέκειν*[13]) *τοὺς ῥυθμοὺς ἀλλήλοις* statt. Wo es statt findet, darüber gibt eine Stelle des Bacchius Aufschluss: *Συμπέπλεκται δὲ ὁ ῥυθμὸς ἐκ πόσων χρόνων; τριῶν,.... βραχυσυλλάβου τε καὶ μακροῦ καὶ ἀλόγου.... Χρόνων δὲ συμπλοκαὶ ἐν ῥυθμοῖς γίνονται τέσσαρες. συμπέπλεκται δὲ βραχὺς βραχεῖ, μακρὸς μακρῷ, ἄλογος βραχεῖ, ἄλογος μακρῷ*[14]). Unter diesen Fällen ist die gewöhnlichste Verbindung, die der Länge mit der Kürze, gar nicht genannt, und doch ist die Zahl der *συμπλοκαὶ* ausdrücklich auf vier bestimmt. Wie dies zu erklären ist, zeigt der dritte und vierte Fall, wo die der Rhythmik im Gegensatze zu der sprachlichen Prosodie eigenthümliche irrationale Zeit erscheint: auch unter dem *χρόνος βραχὺς* und *μακρὸς* des ersten und zweiten Falles sind die der Rhythmik eigenthümlichen Zeiten, der *βραχέος βραχύτερος* und der *μακρὸς παρεκτεταμένος* begriffen. Bei der Folge von einzeitigen und zweizeitigen Zeiten braucht keine *συμπλοκὴ* statt zu finden, sondern nur da, wo irrationale Messung oder Verlängerung oder Verkürzung wegen des Rhythmus angewandt werden muss. Dies ist das *συμπλέκειν εἴ που δέοι* nach Aristides. Wo ungleiche metrische Füsse auf einander folgen, die einem einheitlichen Rhythmus unterworfen werden sollen, da muss die *μῖξις* statt finden: in den *ῥυθμοὶ ἁπλοῖ* schliessen sich die Füsse von

---

12) Boeckh de metr. Pind. 204. Hermann opusc. 3, 87.

13) Verschieden von dem *πλέκειν* bei Plat. rep. 3, 400 a: *τρία εἴδη, ἐξ ὧν αἱ βάσεις συμπλέκονται. Βάσις* ist hier gleichbedeutend mit *ῥυθμὸς* gebraucht, vgl. 400 b.

14) Bacchius p. 23.

selber zu rhythmischen Formen aneinander, in den *σύνθετοι* würden die einzelnen Füsse bei prosodischer Silbenmessung dem Rhythmus widerstreben, deshalb muss die Rhythmopöie sie rhythmisch verbinden (*συμπλέκειν*) vermittelst der ihr eigenthümlichen Modificationen der sprachlichen Quantität; *μῖξις* wird dies Verfahren genannt, weil ungleiche Füsse zu einer rhythmischen Einheit zu verbinden sind; der Ausdruck steht der *σύνθεσις* coordinirt, im Gegensatze zu den *ἀσύνθετοι* oder *ἁπλοῖ*. Wir wollen in dem Folgenden die vier Formen der *μῖξις* auf Grund der Stelle des Bacchius angeben; es genügt dabei, auf die im dritten und vierten Abschnitte vorgetragenen Sätze der Rhythmik, die hier bloss zur Anwendung kommen, zu verweisen.

1. *Συμπέπλεκται βραχὺς βραχεῖ*, in Glyconeen, Logaöden, s. § 32. 33.



2. *Συμπέπλεκται μακρὸς μακρῷ*, in antispastischen und syncopirten Maassen, s. § 34. 35.



3. *Συμπέπλεκται ἄλογος βραχεῖ*, in Glyconeen, Logaöden und den *κρητικοὶ* der Rhythmiker, s. § 32. 33. 35.



4. *Συμπέπλεκται ἄλογος μακρῷ*, in den mit *περίπλεῳ* gemischten *τρίσημοι* und den mit *ἐπίτροχοι* gemischten *τετράσημοι*, s. § 29. 30.



Aus diesen Fällen zeigt sich, wie die *συμπλοκαὶ χρόνων* und *ῥυθμῶν* zusammenfallen. Doch müssen wir dem Begriffe von *ῥυθμὸς* zufolge die *μῖξις* nicht bloss von der Vereinigung der zu einer Reihe verbundenen Füsse, sondern auch von der Verbindung der Reihen verstehen. Auch hier kann eine *συμπλοκὴ* nothwendig sein; so wenn die Verbindung der Reihen dem an-

geführten zweiten Falle entspricht: die *μῖξις* zeigt, wie hier *τονή* oder *χρόνος κενὸς* gebraucht werden muss. Wir haben diese Fälle § 19. 20 dargelegt.

§ 43.

Τρόποι oder *ἤθη ῥυθμοποιίας.*

Μεταβολὴ κατ' ἦθος.

Aristides führt nach der *λῆψις*, *χρῆσις* und *μῖξις* die *τρόποι ῥυθμοποιίας* auf, die er mit den *τρόποι ἁρμονίας* vergleicht. Es ist deshalb nothwendig, einen Blick auf die Harmonik zu werfen.

Die Harmonik kennt vier *διαφοραὶ* und ebenso viele *μεταβολαί*[1]). Die Alten weichen hier nur in den Namen, nicht in der Sache ab. Wir stellen die von ihnen angegebenen *μεταβολαὶ ἁρμονικαὶ* zugleich mit den *ῥυθμικαὶ* übersichtlich zusammen, mit Bezeichnung der Verschiedenheit in der Ordnung. Als Grundlage muss die Aufzählung des Bacchius dienen, weil sie die vollständigste ist.

Euclid.	Anonym. 27. (65.)	Bacchius.	Aristid.,	Martian.
Μεταβολὴ	*Μεταβολαὶ*	*Μεταβολὴ*	*Διαφορὰ*	Mutatio
γ'. κατὰ σύστημα	*γ'. κατὰ τόπον* (*γ'. συστηματικαί*)	*α'. συστηματική*	*β'. κατὰ σύστημα* *δ'. κατὰ τρόπον*	b. per systema d. per modulationem
α'. κατὰ γένος	*α'. κατὰ γένος* (*α'. γενικαί*)	*β'. γενική*	*α'. κατὰ γένος*	a. per genus
β'. κατὰ τόνον	(*β'. τονικαί*)	*γ'. κατὰ τρόπον*	*γ'. κατὰ τόνον*	c. per tonum
δ'. κατὰ μελοποιίαν καθ' ἤθη	*β'. καθ' ἦθος*	*δ'. κατ' ἦθος*	*δ'. κατ' ἦθος*	(*κατὰ τρόπους ῥυθμοποιίας*)
	γ'. κατὰ ῥυθμόν	*ε'. κατὰ ῥυθμόν* *ϛ'. κατὰ ῥυθμοῦ ἀγωγήν* *ζ'. κατὰ ῥυθμοποιίας θέσιν*	*κατὰ λόγον ποδικόν* *κατ' ἀγωγήν*	

1) Euclid. harm. 20. 21. (Man. Bryenn. 390.) Aristid. 24. 28 ff. Mart. Capell. 187. Bacchius 13. 14. Anonym. de mus. § 27. 65. Ptolem. 2, 7 c. Porphyr. comm. Aristox. harm. 7, 38.

Hiernach sind die διαφοραὶ ἁρμονικαὶ folgende:

1. Διαφορὰ κατὰ γένος (γενική), der Unterschied des diatonischen, chromatischen und enharmonischen Tongeschlechtes;

2. κατὰ σύστημα (συστηματική), der Unterschied nach der höheren oder tieferen Lage der zu einem μέλος gebrauchten Töne, wonach die Melopöie entweder eine ὑπατοειδὴς oder μεσοειδὴς oder νητοειδὴς ist;

3. κατα τόνον (wie Bacchius sagt: κατὰ τρόπον), der Unterschied der dorischen, lydischen, phrygischen und der übrigen Tonarten, deren die griechische Harmonik in ihrer spätesten Ausbildung funfzehn kannte. Alle diese διαφοραὶ haben ihr Wesen lediglich in den qualitativen Verhältnissen der in der Melopöie verbundenen Töne. Zu ihnen tritt

4. die διαφορὰ κατ' ἦθος μελοποιίας oder auch schlechtweg κατὰ μελοποιίαν genannt. Sie ist es, welche die Seele in verschiedene Stimmungen setzt und einen ethischen Einfluss auf den Hörer ausübt; doch geschieht dies nicht durch das ἦθος allein, sondern durch die Verbindung desselben mit den übrigen μέρη, worunter die einzelnen Tonarten und Tongeschlechter zu verstehen sind, denen ja ebenfalls ein ethischer Character zugeschrieben wird. Dies sagt ausdrücklich Aristides, dessen Worte wir in folgender Weise restituiren: Ἤθη δὲ ταῦτα ἐκαλεῖτο, ἐπειδήπερ (nach cod. Oxon.) τὰ τῆς ψυχῆς καταστήματα διὰ τούτων τρόπων (so schreiben wir statt des handschriftlichen πρῶτον) ἐθεωρεῖτό τε καὶ διωρθοῦτο, ἀλλ' οὐκ ἐκ μόνων, ἀλλὰ γὰρ ταῦτα μὲν ὡς μέρη συνεργεῖ πρὸς τὴν θεραπείαν τῶν παθῶν. το δὲ τέλειον ἦν μέλος, τὸ καὶ τὴν παιδείαν ἀνελλιπῆ προσάγον. Ὡς γὰρ ἐπὶ τῶν ἰατρικῶν φαρμάκων οὐ μία τις ὕλη πέφυκεν ἰᾶσθαι τὰ πεπονθότα τοῦ σώματος, ἡ δ' ἐκ πλειόνων σύμμικτος ἐντελῆ ποιεῖ τὴν ὄνησιν, οὕτω δὲ κἀνθάδε σμικρὸν μὲν ἡ μελῳδία πρὸς κατόρθωσιν, τὸ δὲ ἐξ ἁπάντων τῶν μερῶν συμπληρωθὲν αὐταρκέστατον[2]). Ehe wir untersuchen, was wir unter ἦθος zu verstehen haben, stellen wir die Angaben der Alten zusammen.

Es gab drei ἤθη μελοποιίας, das διασταλτικὸν, συσταλτι-

2) Aristid. 30.

κὸν und *ἡσυχαστικὸν* oder *μέσον*. In dem *διασταλτικὸν*[3]) spricht sich majestätische Erhabenheit und stolzes Pathos, Heldenmuth und männliche Erhebung der Seele aus, es findet sich vorzugsweise in den melischen Partien der Tragödie. Das *συσταλτικὸν*[4]) bewegt sich in niederer Sphäre, es ruft in der Seele weichliche, schmerzliche und unmännliche Stimmungen hervor und eignet sich für erotische Lieder, Threnoi und Klaggesänge. Das *ἡσυχαστικὸν* oder *μέσον*[5]) bringt Ruhe, Gleichmuth und Frieden der Seele hervor, seine Stelle hat es in Hymnen, Päanen, Enkomien und Trostliedern. — Fragen wir nun, worin das Wesen der *ἤθη* besteht, so ergibt sich zunächst, dass sie nicht durch die melodische Beschaffenheit der Töne bedingt sein können. Wir wissen zwar, dass auch das Tongeschlecht, die Tonhöhe und die Tonart, wie z. B. die dorische oder phrygische, dem Melos einen bestimmten ethischen Character verlieh, aber Aristides unterscheidet die *συστήματα*, *γένη* und *τόνοι* ausdrücklich von den *ἤθη*, indem er in der oben mitgetheilten Stelle sagt, dass zu dem *ἦθος* noch jene drei *μέρη ἁρμονίας* hinzukommen müssten, um eine *θεραπεία τῶν παθῶν* hervorzubringen, und insbesondere wird der aus der Tonhöhe hervorgehende Character als *τρόπος μελοποιίας* oder *ἁρμονίας* von dem *ἦθος* gesondert. Es bleibt daher nichts übrig, als dass das *ἦθος* durch rhythmische Verhältnisse, durch die grössere Ruhe oder Bewegung der Rhythmen hervorgebracht wird[6]). Dies wird dadurch zur Gewissheit, dass Aristides in der Rhythmik drei *τρόποι ῥυθμοποιίας* aufzählt[7]), die in ihren Na-

3) Euclid. 21: *Ἔστι δὲ διασταλτικὸν μὲν ἦθος μελοποιίας, δι' οὗ σημαίνεται μεγαλοπρέπεια καὶ δίαρμα ψυχῆς ἀνδρῶδες καὶ πράξεις ἡρωικαὶ καὶ πάθη τούτοις οἰκεῖα. χρῆται δὲ τούτοις μάλιστα μὲν ἡ τραγῳδία καὶ τῶν λοιπῶν δὲ, ὅσα τούτου ἔχεται τοῦ χαρακτῆρος.* Aristid. 30: *ῥυθμοποιίαν διασταλτικὴν, δι' ἧς τὸν θυμὸν ἐξεγείρομεν.*

4) Euclid. l. l. *Συσταλτικὸν δὲ, δι' οὗ συνάγεται ἡ ψυχὴ εἰς ταπεινότητα καὶ ἄνανδρον διάθεσιν. ἁρμόσει δὲ τὸ τοιοῦτον κατάστημα τοῖς ἐρωτικοῖς πάθεσι καὶ οἴκτοις καὶ τοῖς παραπλησίοις.* Aristid. l. l. *τὴν δὲ συσταλτικὴν, δι' ἧς πάθη λυπηρὰ κινοῦμεν.* cf. Bacch. 14.

5) Euclid. l. l. *Ἡσυχαστικὸν δὲ ἦθός ἐστι μελοποιίας, ᾧ παρέπεται ἠρεμότης ψυχῆς καὶ κατάστημα ἐλευθέριόν τε καὶ εἰρηνικόν. ἁρμόσουσι δὲ αὐτῷ ὕμνοι, παιᾶνες, ἐγκώμιοι, συμβουλαὶ καὶ τὰ τούτοις ὅμοια.* Aristid. l. l. *Τὴν δὲ μέσην, δι' ἧς εἰς ἠρεμίαν τὴν ψυχὴν περιάγομεν.*

6) Aristot. de republ. 8, 5. Plato de rep. 3, 400. leg. 2, 669. 5, 728.

7) Aristid. 43.

men mit den drei *ἤθη* völlig übereinkommen und bei denen die ethische Bedeutung ausdrücklich hervorgehoben wird: *ἀρίστη δὲ ῥυθμοποιία ἀρετῆς ἀποτελεστική, κακίστη δὲ η τῆς κακίας*, offenbar eine Hindeutung auf den männlichen Character des *ἦθος διασταλτικόν*, auf den unmännlichen und schlaffen des *συσταλτικόν*. Die drei *τρόποι ῥυθμοποιίας*, der *διασταλτικὸς, συσταλτικὸς* und *ἡσυχαστικὸς*, sind demnach mit den drei gleichnamigen *ἤθη* identisch, sie bezeichnen den ethischen Character, welchen die Melodie durch rhythmische Verhältnisse und insbesondere durch das Tempo erhält.

Von den *ἤθη* unterscheidet Aristides, wie wir bereits oben bemerkten, die drei *τρόποι μελοποιίας* oder *ἁρμονικῆς*[8]), die ebenfalls mit dem ethischen Character des Melos in Zusammenhang stehen: *τρόποι λέγονται διὰ τὸ συνεμφαίνειν πως τὸ ἦθος κατὰ τὰ μέλη τῆς διανοίας*. Sie heissen *νομικὸς, διθυραμβικὸς* und *τραγικός*; Unterarten, die sich einer der drei Hauptgattungen anschliessen[9]), sind die *τρόποι ἐρωτικοὶ*, zu welchen die *ἐπιθαλάμιοι* gehören, die *κωμικοὶ* und *ἐγκωμιαστικοί*. Der *τρόπος νομικὸς* ist *νητοειδὴς*, der *διθυραμβικὸς* ist *μεσοειδὴς*, der *τραγικὸς ὑπατοειδής*. Durch diese Bestimmungen ergibt sich, dass sie durch die drei *διαφοραὶ συστηματικαὶ* (*νητοειδὴς, μεσοειδὴς* und *ὑπατοειδὴς*), also durch Tonhöhe oder Tontiefe bedingt sind. *Διαφορὰ κατὰ σύστημα* bezeichnet die Tonhöhe oder Tontiefe schlechthin, *διαφορὰ κατὰ τρόπον μελοποιίας* in Bezug auf die ethische Bedeutung; die letztere ist in der ersteren enthalten und wird daher von Euclides und Bacchius nicht genannt[10]).

8) Aristid. 29. 30.

9) Aristid. h. l. *Τρόποι δὲ μελοποιίας γένει μὲν τρεῖς ..., εἴδει δὲ εὑρίσκονται πλείους, ὡς δυνατὸν δι' ὁμοιότητα τοῖς γενικοῖς ὑποβάλλειν.*

10) Das Genauere Aristid. 96: *Ἔτι τῶν συστημάτων τὰ μὲν βαρύτερα τῷ τε ἄρρενι κατὰ φύσιν, καὶ ἤθει κατὰ τὴν παίδευσιν πρόσφορα, τῇ πολλῇ καὶ σφοδρᾷ κάτωθεν ἀναγωγῇ τοῦ πνεύματος τραχυνόμενα, καὶ πλείονος ἀέρος πληγῇ διὰ τὴν τῶν πόρων εὐρύτητα τό,τε γοργὸν δηλοῦντα καὶ ἐμβριθές. Τὰ δ' ὀξέα τῷ θήλει, τῇ τοῦ περὶ τὰ χείλη καὶ ἐπιπολῆς ἀέρος πληγῇ διὰ λεπτότητα γοερά τε ὄντα καὶ βοητικά.* Vgl. hiermit Mart. Capell. 189: *Fit transitus per modulationem* (d. h. *μεταβολὴ κατὰ τρόπον* im Sinne des Aristides) *cum ex alia specie modulandi in aliam desilimus, vel cum a virili cantilena transitus in femineos modos fit. Σύστημα* und *modulatio*, d. i. *τρόπος ἁρμονίας*, bedeuten hiernach dasselbe.

Aristides setzt die drei *τρόποι ῥυθμοποιίας* mit den drei *τρόποι μελοποιίας* oder *ἁρμονίας* in unmittelbare Beziehung, ja er sagt, dass ein jedes der drei *γένη*, das diastaltische, systaltische und hesychastische, in dieselben *εἴδη* wie in der Melopöie zerfielen, womit nichts anderes als die Nebenarten der *τρόποι μελοποιίας* (*ἐρωτικά, κωμικά, ἐγκωμιαστικά*) gemeint sind[11]). Von selber leuchtet der Zusammenhang zwischen dem *τρόπος τραγικὸς ὑπατοειδὴς* und dem *ἦθος διασταλτικὸν* ein, da dieses nach Euclides[12]) besonders der Tragödie eigenthümlich ist: das *μέλος* der Tragödie hat den *τρόπος τραγικὸς*, d. h. eine tiefere Tonlage, und das *ἦθος διασταλτικὸν*, d. h. eine rhythmische Bewegung voll Männlichkeit und Majestät; das *σύστημα ὑπατοειδὲς* und das *δίαρμα ψυχῆς ἀνδρῶδες* stehen im Einklang und erfordern sich gegenseitig. Weniger am Tage liegt es, in welchem Zusammenhange der *τρόπος νομικὸς νητοειδὴς* und *διθυραμβικὸς μεσοειδὴς* mit dem *ἦθος συσταλτικὸν* und *ἡσυχαστικὸν* oder *μέσον* steht. Es könnte scheinen, als ob der *τρόπος νομικὸς* mit dem für Hymnen, Päane und Enkomien gebrauchten *ἦθος ἡσυχαστικὸν*, der *τρόπος διθυραμβικὸς* mit dem für *ἐρωτικά, θρῆνοι* und *οἶκτοι* passenden *ἦθος συσταλτικὸν* zusammenfiele. Allein unter *τρόπος νομικὸς* dürfen wir nicht die alten Nomen des Terpander und Thaletas verstehen, sondern die späteren Nomen, wie sie schon Olympus bildete, voll von Weichheit und Klage, den *ἁρματεῖος νόμος* und ähnliche Compositionen. Diese kommen in ihrem allgemeinen Character mit den *οἶκτοι, θρῆνοι, ἐρωτικά* überein, der *τρόπος νομικὸς* entspricht daher dem *ἦθος συσταλτικὸν*, woraus von selber folgt, dass der *τρόπος διθυραμβικὸς μεσοειδὴς* dem *ἦθος μέσον* oder *ἡσυχαστικὸν* entsprechen muss. Es könnte auffallend erscheinen, dass hiernach die Hymnen, Päane und Enkomien den Tact und das Tempo des Dithyrambus haben, aber Aristides sagt ausdrücklich, dass es in jedem *γένος τρόπων* verschiedene *εἴδη* oder Unterarten gibt, und der Dithyramb mag daher eine seinem überschwenglichen Character entsprechende rhythmische

11) Aristid. 43: *Τρόποι δὲ ὡς ἁρμονικῆς καὶ ῥυθμοποιίας τῷ γένει τρεῖς, συσταλτικός, διασταλτικός, ἡσυχαστικός. Τούτων ἕκαστον εἰς εἴδη διαιροῦμεν κατὰ ταὐτὰ τοῖς ἐπὶ τῆς μελοποιίας εἰρημένοις.* cf. Anm. 9. Mart. Capell. 197: *Tropi vero ut in melopoeia et in rhythmopoeia tres sunt, . . . et in harmonicis eos superius memoravi.*

12) S. Anm. 4.

Bewegung gehabt haben, die von der des Päan dem *εἶδος* nach verschieden war, aber dem *γένος* nach mit ihr übereinkam. Unter den von Aristides namentlich aufgeführten Nebenarten gehören, wie wir aus Euclides[13]) sehen, die *τρόποι ἐρωτικοὶ* und *ἐπιθαλάμιοι* in das *ἦθος συσταλτικὸν*, die *ἐγκωμιαστικοὶ* zu dem *ἦθος ἡσυχαστικόν*; wohin die *κωμικοὶ* zu rechnen sind, darüber fehlen directe Angaben, doch lässt es sich aus den Nachrichten über die Orchestik mit ziemlicher Sicherheit schliessen.

Die *τρόποι ῥυθμοποιίας* nämlich beziehen sich nicht bloss auf das *μελῳδούμενον*, sondern auch auf die *κίνησις σωματικὴ*, da *μέλος* und *ὄρχησις* nur die *ῥυθμιζόμενα* desselben Rhythmus sind. Es gab drei Hauptgattungen der *ὄρχησις*, sowohl in der dramatischen als lyrischen Poesie[14]): die *ἐμμέλεια*, der Tanz in der Tragödie, entsprechend der *γυμνοπαιδικὴ* in der eigentlichen Lyrik, beide ernst und würdevoll, — der *κόρδαξ* in der Komödie, entsprechend der *ὑπορχηματικὴ*, beide als *παιγνιώδεις* geschildert, — die *σίκιννις* des Satyrspiels, entsprechend der *πυῤῥίχη*, nicht dem alten Waffentanze, sondern der dionysischen *πυῤῥίχη* der spätern Zeit[15]). Diese Eintheilung bezieht sich auf die *σχήματα*, aber sie steht zugleich mit Tact und Tempo im Zusammenhang. Die *ἐμμέλεια* als der tragische Tanz gehört zu dem *τρόπος διασταλτικός*. Hiermit scheint auch die *ὄρχησις γυμνοπαιδικὴ*, die in den *βακχικὰ* und *ὀσχοφορικὰ* gebraucht wurde, bestimmt zu sein, da sie mit der *ἐμμέλεια* in dieselbe Klasse gesetzt wird. Aber wir wissen, dass auch die Päane mit der *ὄρχησις γυμνοπαιδικὴ* vorgetragen wurden[16]), und hieraus folgt, dass der *τρόπος* in der *γυμνοπαιδικὴ* der *ἡσυχαστικὸς* war. Der Ausdruck *τὸ βαρὺ καὶ τὸ σεμνὸν*, der von der Emmeleia und der Gymnopaidike gesagt ist, passt sowohl auf den diastaltischen als hesychastischen Tropos. Für Kordax und Hyporchematike, Sikinnis und dionysische Pyrrhiche bleibt nur der *τρόπος συσταλτικὸς* über, von dem sie verschiedene *εἴδη* bilden und mit dessen *ἄνανδρος διάθεσις* es

---

13) S. Anm. 4.
14) Athen. 14, 630. 631. 1, 20. Lucian. de salt. 22. 26.
15) Athen. 14, 631 a: *ἡ δὲ καθ' ἡμᾶς πυῤῥίχη Διονυσιακή τις εἶναι δοκεῖ, ἐπιεικεστέρα οὖσα τῆς ἀρχαίας. ἔχουσι γὰρ οἱ ὀρχούμενοι θύρσους ἀντὶ δοράτων, προΐενται δ' ἐπ' ἀλλήλους καὶ νάρθηκας καὶ λαμπάδας φέρουσιν, ὀρχοῦνταί τε τὰ περὶ τὸν Διόνυσον.*
16) Athen. 14, 633.

sehr wohl übereinstimmt, wenn die beiden ersten *παιγνιώδεις* genannt werden[17]). Mit der orchestischen Bewegung aber kommt auch die rhythmische Beschaffenheit des Melos überein, und wir müssen daher die melischen Partien der Komödie wie des Satyrspiels dem systaltischen Tropos zuweisen, so sehr sie sich auch als *εἴδη* unterscheiden mochten.

Die 3 *τρόποι ῥυθμοποιίας* umfassen demnach folgende *εἴδη* sowohl für den Rhythmus des Gesanges als des Tanzes:

Τρόποι ῥυθμοποιίας (*ἤθη*) mit den dazugehörenden *τρόποι ἁρμονικῆς* (*διαφοραὶ συστηματικαί*).

Γένη:	*Εἴδη*:
I. *Τρόπος διασταλτικὸς* langsames Tempo, verbunden mit tiefer Tonlage (*τρόπος τραγικὸς ὑπατοειδής*)	melische Partien der Tragödie (*ἐμμέλεια*) *καὶ τῶν λοιπῶν ὅσα τούτου ἔχεται τοῦ χαρακτῆρος.*
II. *Τρόπος ἡσυχαστικὸς* od. *μέσος* mittleres Tempo, verbunden mit mittlerer Tonlage (*τρόπος διθυραμβικὸς μεσοειδής*)	*ὕμνοι* *παιᾶνες* *ἐγκώμιοι*, *ἐπινίκια* *συμβουλικὰ* *διθύραμβοι* *βακχικὰ* (*γυμνοπαιδική*) *ὀσχοφορικὰ* (*γυμνοπαιδική*).
III. *Τρόπος συσταλτικὸς* bewegtes Tempo, verbunden mit hoher Tonlage (*τρόπος νομικὸς νητοειδής*)	*θρῆνοι* *οἶκτοι* *νόμοι* der späteren Art *ἐρωτικὰ* und *ἐπιθαλάμιοι* *ὑπορχήματα* melische Partien der Komödie, *κωμικὰ* (*κόρδαξ*) des Satyrdramas (*σίκιννις*) dionysische *πυῤῥίχη*.

Dies ist die Scala des antiken Tempos nach seinen *γένη* und *εἴδη*, wenn sich auch die Reihenfolge der *εἴδη* innerhalb des *γένος* nur annähernd bestimmen lässt, eine Scala, die etwa unserer Reihenfolge von *Largo*, *Andante*, *Allegretto*, *Allegro*, *Presto*

17) Athen. ib. 631 e.

und *Prestissimo* u. s. w. entspricht. Wenn den *θρῆνοι* und *οἶκτοι* eine raschere Bewegung zugeschrieben wird, als dem Dithyrambus, so mag man an die bewegten Dochmien denken, die für Klagen ein gebräuchliches Maass sind. Uebrigens darf man nicht glauben, dass eine jede Gattung der Lyrik immer nur ein und dasselbe bestimmte Tempo gehabt hätte, vielmehr bezeichnen die Alten mit *τρόποι ἐρωτικοί*, *τρόποι κωμικοί* ein Tempo, wie es besonders für *ἐρωτικά* und die Gesänge der Komödie sich eignet, ohne dass es deshalb von anderen lyrischen Gattungen ausgeschlossen ist. Dies wird dadurch zur Gewissheit, dass sogar in ein und demselben Melos verschiedene *τρόποι* wechseln konnten, wie die Lehre von der *μεταβολὴ κατ' ἦθος* besagt.

Von den *μεταβολαὶ κατ' ἦθος* oder *κατὰ τρόπον ῥυθμοποιίας* nennt Bacchius den Uebergang von dem *ἦθος ταπεινὸν* in das *μεγαλοπρεπὲς* (d. h. von dem systaltischen, dem nach Euclides *ταπεινότης* zukommt, in das diastaltische, worin die *μεγαλοπρέπεια* herrscht), ferner den Uebergang von dem *ἦθος ἥσυχον* und *σύννουν* in das *παρακεκινηκός*, d. h. von dem hesychastischen in das systaltische [18]). Vollständiger ist Euclides: *ἐκ διασταλτικοῦ ἤθους εἰς συσταλτικὸν ἢ ἡσυχαστικόν, ἢ ἐξ ἡσυχαστικοῦ εἴς τι τῶν λοιπῶν* [19]); es konnte aus jedem *ἦθος* in das andere übergegangen werden: 1) aus dem diastaltischen in das systaltische, 2) aus dem diastaltischen in das hesychastische, 3) aus dem hesychastischen in das systaltische, womit sich die umgekehrten Fälle von selber verstehen, z. B. in einem *θρῆνος* von dem bewegtesten Tempo in das langsamste, in einem Melos der Tragödie von dem langsamsten in das bewegteste, wobei jedoch für ein jedes Melos das ihm nach seiner poetischen Gattung zukommende Tempo das häufigste war.

Wie sich die *μεταβολὴ κατ' ἦθος* zu der *μεταβολὴ κατ' ἀγωγὴν* verhält, von der sie Bacchius ausdrücklich unterscheidet, s. § 40.

---

18) Bacchius 14: *Ἡ δὲ κατὰ ἦθος (μεταβολή); Ὅταν ἐκ ταπεινοῦ εἰς μεγαλοπρεπὲς, ἢ ἐξ ἡσύχου καὶ σύννου εἰς παρακεκινηκὸς γένηται.*

19) Euclid. harm. 21. Eine andere Definition bei dem Anonym. 27: *Τὴν δὲ κατὰ ἦθος μεταβολὴν φήσομεν ἢ ἐστιν, ὅταν ἐν αὐτοῖς τετραχόρδοις τὰ ἤθη τῶν φθόγγων τὴν μετάπτωσιν λαμβάνῃ.* Euklid und Bacchius würden dies eine *μεταβολὴ κατὰ σύστημα* nennen, doch findet kein Widerspruch statt, denn wie ein jedes *ἦθος* mit einem bestimmten *τρόπος ἁρμονίας* (*διαφορᾷ συστηματικῇ*) verbunden ist, so muss mit der *μεταβολὴ καθ' ἦθος* eine *μεταβολὴ κατὰ σύστημα* erfolgen.

§ 44.

Μεταβολὴ κατὰ ῥυθμοποιίας θέσιν.

(Der eurhythmische Wechsel der Reihen.)

Ausser der μεταβολὴ κατ' ἦθος gehört zur Rhythmopöie noch die μεταβολὴ κατὰ ῥυθμοποιίας θέσιν, die den Schluss in der Reihe des Bacchius bildet[1]). Bacchius wirft die Frage auf: ἡ δὲ κατὰ ῥυθμοποιίας θέσιν (μεταβολὴ) ποία; Die darauf in Meibom's Text folgenden Worte gehören an eine andere Stelle, wie wir oben gezeigt haben[2]); die Antwort ist in den unmittelbar vorhergehenden Worten gegeben: ὅταν ῥυθμὸς ἀπὸ ἄρσεως ἢ θέσεως γένηται, d. h. wenn von den auf einander folgenden rhythmischen Reihen die eine mit der Thesis, die andere mit der Arsis anfängt. Dass hier die Verbindung von Reihen gemeint ist, und nicht etwa die Aufeinanderfolge einzelner Füsse, die κατ' ἀντίθεσιν verschieden sind, z. B. – ⏑ ⏑ –, geht daraus hervor, dass Bacchius einen solchen Wechsel vielmehr unter der μεταβολὴ κατὰ ῥυθμὸν begreift, den er mit den Worten definirt: ὅταν ἐκ χορείου εἰς ἴαμβον ἢ εἴς τινα τῶν λοιπῶν μεταβῇ. Ῥυθμὸς bedeutet in jener Stelle wie häufig bei den Rhythmikern die ganze Reihe, ähnlich wie Aristides von den ῥυθμοὶ σύνθετοι sagt: ὁτὲ μὲν ἀπὸ θέσεως, ὁτὲ δὲ ὡς ἑτέρως τὴν ἐπιβολὴν τῆς περιόδου ποιεῖσθαι[3]). Doch wollen wir auf jene Antwort des Bacchius, da sie auf unserer Umstellung beruht, zunächst keine weiteren Schlüsse bauen; wir haben zu untersuchen, was mit ῥυθμοποιίας θέσις gemeint ist. Wir kennen von der Rhythmopöie die λῆψις, χρῆσις, μῖξις und die τρόποι oder ἤθη. Die τρόποι können nicht gemeint sein, denn nach Bacchius ist die μεταβολὴ κατ' ἦθος ausdrücklich von der μεταβολὴ κατὰ ῥυθμοποιίας θέσιν verschieden. Ebenso wenig die λῆψις und μῖξις, welche die Wahl des Tactes und die Verbindung ungleicher Versfüsse lehrt, denn die auf diesem Gebiete vorkommenden μεταβολαὶ sind die κατὰ γένος, κατὰ σύνθεσιν, κατ' ἀντίθεσιν

---

1) Bacchius 13. 14.
2) S. § 40. S. 175.
3) Aristid. 98. 99.

und *κατ' ἀλογίαν*, welche Bacchius schlechthin unter dem Namen *κατὰ ῥυθμὸν* begreift. Es bleibt nur die *χρῆσις* über, auf welche die *μεταβολὴ κατὰ ῥυθμοποιίας θέσιν* zu beziehen ist. Die *χρῆσις* ordnet das *μέγεθος* und die Arsis und Thesis der Reihen. Auch nach Aristoxenus geschieht die Gliederung der Reihen durch die Diairesis der Rhythmopöie: der Fuss an sich (*ποὺς καθ' αὑτὸν*) kann höchstens nur vier *χρόνοι* umfassen, die grösseren Füsse, welche das doppelte und vielfache der genannten Zahl enthalten, die rhythmischen Reihen, die ein mannigfaches Megethos und mannigfache Gliederung haben, werden durch die Diairesis der Rhythmopöie hervorgebracht (*οὐ καθ' αὑτὸν ὁ πούς εἰς τὸ πλέον τοῦ εἰρημένου πλήθους μερίζεται, ἀλλ' ὑπὸ τῆς ῥυθμοποιίας διαιρεῖται τὰς τοιαύτας διαιρέσεις*. Ebenso sagt Aristoxenus in der Harmonik: *δῆλον δ' ὅτι καὶ αἱ τῶν διαιρέσεών τε καὶ σχημάτων περὶ μένον τι μέγεθος γίνονται. Καθόλου δ' εἰπεῖν, ἡ μὲν ῥυθμοποιία πολλὰς καὶ παντοδαπὰς κινήσεις κινεῖται, οἱ δὲ πόδες, οἷς σημαινόμεθα τοὺς ῥυθμούς, ἁπλᾶς τε καὶ τὰς αὐτὰς ἀεί*[4]). Was Aristoxenus hier schlechthin mit *ῥυθμοποιία* bezeichnet, ist dasselbe wie die *χρῆσις ῥυθμοποιίας* des Aristides, sie ist zugleich identisch mit der *θέσις ῥυθμοποιίας* des Bacchius, d. h. der durch die Rhythmopöie bewirkten Anordnung der einzelnen Füsse zu Reihen (*πόδες μείζονες, μεγέθη*).

Die *μεταβολὴ κατὰ ῥυθμοποιίας θέσιν* bezieht sich auf den Wechsel der auf einander folgenden Reihen nach ihrem *μέγεθος*, ihrer *διαίρεσις* und ihren *σχήματα*, denn dies versteht Aristoxenus, wenn er sagt: *ἡ μὲν ῥυθμοποιία πολλὰς καὶ παντοδαπὰς κινήσεις κινεῖται.* Was Bacchius anführt, *ὅταν γένηται ῥυθμὸς ἀπὸ ἄρσεως ἢ θέσεως*, ist nur ein einzelner Fall der *διαίρεσις*. Wir sahen oben, dass sich die *μεταβολαὶ κατὰ λόγον ποδικὸν*, die Aristides nennt, auf die *διαφοραὶ ποδῶν κατὰ γένος, κατ' ἀντίθεσιν, κατὰ σύνθεσιν* und *κατ' ἀλογίαν* beziehen, die drei noch übrigen *διαφοραὶ κατὰ μέγεθος, διαίρεσιν* und *σχῆμα* finden in der *μεταβολὴ κατὰ ῥυθμοποιίας θέσιν* ihren Platz[5]).

In welcher Weise diese Metabole statt findet, darüber haben die Alten keine directen Nachrichten hinterlassen, doch ergibt

4) Aristox. 291. 292. harm. 34.
5) S. § 39.

sich dies im Allgemeinen aus den Sätzen über die entsprechenden *διαφοραὶ ποδῶν*. Der Wechsel des *μέγεθος* betrifft lediglich die Morenzahl der rhythmischen Reihe, der Wechsel der *διαίρεσις* und des *σχῆμα* die Anordnung der *χρόνοι*. Von den beiden letzteren sagt Aristides: *Πέμπτη δὲ (διαφορά) ἐστιν ἡ κατὰ διαίρεσιν ποίαν, ὅτε ποικίλως διαιρουμένων τῶν συνθέτων ποικίλους τοὺς ἁπλοῦς γίνεσθαι συμβαίνῃ. Ἕκτη ἡ κατὰ σχῆμα τὸ ἐκ τῆς διαιρέσεως ἀποτελούμενον*[6]). Genauer Aristoxenus: *Διαιρέσει δὲ διαφέρουσιν ἀλλήλων, ὅταν τὸ αὐτὸ μέγεθος εἰς ἄνισα μέρη διαιρεθῇ, ἤτοι κατὰ ἀμφότερα, κατά τε τὸν ἀριθμὸν καὶ κατὰ τὰ μεγέθη, ἢ κατὰ θἄτερα. Σχήματι δὲ διαφέρουσιν ἀλλήλων, ὅταν τὰ αὐτὰ μέρη τοῦ αὐτοῦ μεγέθους μὴ ὡσαύτως ᾖ τεταγμένα*[7]). Die Verschiedenheit des Schema wird durch die Verschiedenheit der Diairesis bedingt. Die Diairesis ist die rhythmische Zerfällung der Reihe, das Schema die daraus hervorgehenden Glieder. Zwei Reihen, welche dieselbe Morenzahl enthalten (*τὸ αὐτὸ μέγεθος*), erhalten durch verschiedene Diairesis verschiedenes Schema. So zerfällt das *μέγεθος δωδεκάσημον* entweder in drei *πόδες τετράσημοι*, oder in vier *πόδες τρίσημοι*; dann ist sowohl die Anzahl als die Grösse der *μέρη* verschieden (*ἄνισα κατά τε τὸν ἀριθμὸν καὶ κατὰ τὰ μεγέθη*).

μέγεθος δωδεκάσημον { – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑⏑ (with a long mark over the last ⏑⏑)
– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑

Am meisten practische Wichtigkeit hatte die Diairesis für die *ῥυθμοὶ σύνθετοι*, in welchen metrisch ungleiche Füsse vereint sind, weshalb in der angeführten Stelle des Aristides auch bloss von diesen Rhythmen die Rede ist.

Die Gesetze für die *μεταβολὴ κατὰ μέγεθος*, wie sie der antike *ῥυθμοποιὸς* befolgte, lassen sich aus den uns erhaltenen Ueberresten der melischen Poesie erkennen. Die Anordnung der verschiedenen Reihen ist ebenso wenig eine willkührliche, wie ihre Morenzahl, sondern auch sie geschieht nach festen und sichern Normen, und die grössere Freiheit, die hier gestattet ist,

---

6) Aristid. 34.

7) Aristox. 299. Psell. 626 Caes. *Μέρη* sind hier die Füsse der Reihe. Anders in der *διαίρεσις ποδική*, deren Resultat nicht einzelne Füsse, sondern die *χρόνοι ποδικοὶ* sind. Derselbe Wechsel der Bedeutung auch bei *σχῆμα*, vgl. ausser dem oben Angeführten Aristox. ap. Mar. Victor. 2541.

ist weiter nichts, als die verschiedene Gestaltung desselben rhythmischen Principes je nach der Individualität und Genialität des Künstlers und nach dem ethischen Character des Stoffes, der den Inhalt des Kunstwerks bildet. Es genügt nicht, dass die Reihen der Strophe das rhythmische Megethos und die rhythmische Gliederung haben, dass sie demselben Grundmetrum angehören, sondern sie müssen auch zu einem eurhythmischen Ganzen gruppirt sein, in welchem eine Reihe durch die andere bedingt wird und die eine in der anderen ihr rhythmisches Ebenbild findet. Die Eurythmie, welche wir als eine nothwendige Anforderung an ein Kunstwerk der modernen Musik stellen: dass nämlich die auf einander folgenden Tactgruppen, in denen die Sätze der Melodie dahinfliessen, nach bestimmten Gesetzen sich gegenseitig bedingen und erfordern, eben diese Eurhythmie ist auch das Grundgesetz für die musische Kunst der Hellenen. Nicht bloss die Strophe und Antistrophe stehen in Responsion, sondern auch die rhythmischen Reihen derselben Strophe; dort ist die Responsion eine metrische, die weiter keine Freiheit als die der Auflösung, Zusammenziehung, Syllaba anceps und der Basis verstattet, hier ist sie eine rhythmische, eine Responsion des Megethos und der διαίρεσις ποδική. Die Bildung der Strophe berührt sich am meisten mit der Gliederung des architectonischen Kunstwerkes: die Symmetrie, welche hier einen materiellen Stoff sich unterwirft, wird auf dem Gebiete der musischen Kunst zur Eurythmie, durch welche namentlich in der chorischen Lyrik die Strophe auch dem Rhythmus nach zu einem vollendeten Kunstwerke sich gestaltet.

Zuerst hat Th. Bergk[8]) diesen Gesichtspunct für die Composition der Strophe geltend gemacht: „dass jede lyrische Strophe bei den Griechen ein Kunstwerk im vollen Sinne des Wortes ist, wo Alles auf architectonischer Gliederung und Harmonie beruht; es kommt hierbei nicht auf den einzelnen Vers allein, sondern vor Allem darauf an, ob derselbe zur Totalität der rhythmischen Composition passt". Wir wollen in dem Folgenden

8) Zeitschrift f. Alterthumsw. 1847 S. 3 u. 480. Denselben Grundsatz zeigt Th. Bergk auch in der bildenden Kunst an der Composition des Kastens des Kypselus Archäol. Zeitung 1845 p. 150 ff.

kürzlich die Grundsätze der eurhythmischen Strophencomposition darlegen, das Specielle gehört der Metrik an. Wir setzen hierbei die Lehren der antiken Rhythmik, wie sie oben vorgetragen sind, als bekannt voraus.

§ 45.

Fortsetzung. Die rhythmische Periodologie.

Dieselben Grundsätze, von welchen namentlich die älteren Dichter bei der Gruppirung der Strophen in dem Chorliede geleitet wurden, herrschen auch für die Gruppirung der einzelnen Megethe oder rhythmischen Reihen in derselben Strophe. Die Strophen eines Melos folgen in stichischer Composition auf einander, wenn Ein und dasselbe Strophenschema bis zu Ende des Liedes wiederholt ist, in distichischer Composition, wenn verschiedene Strophenpaare auf einander folgen, in trichotomischer Form als Strophe, Antistrophe und Epodus, in mesodischer Composition, wenn ein neues Strophenschema zwischen Strophe und Antistrophe in die Mitte tritt. Es gibt aber auch kunstreichere Compositionen, die sich vorzüglich bei Aeschylus zeigen, wo verschiedene Strophen zu einem einzigen nach symmetrischen Principien geordneten Systeme gruppirt sind. Hiermit ist uns eine historische positive Grundlage gegeben: in den Bestimmungen, wie sie namentlich Aristides und Hephästion[1]) für die metrische Composition der Strophen geben, sind zugleich die technischen Sätze für die Anordnung der rhythmischen Reihe enthalten.

A. Verbindung gleicher Megethe (*ἀμετάβολα*[2])).

Sie entspricht der Verbindung *κατὰ στίχον* oder *ἐξ ὁμοίων* in der Aufeinanderfolge der Verse (*ἄμικτα, ὁμοιομερῆ*) und den *μονοστροφικὰ* in der Verbindung der Strophen. Es versteht sich von selbst, dass sie nicht an die metrische Gleichheit der Reihen gebunden ist, doch müssen wir es als verfehlt bezeichnen, wenn man diese Form als die vorwiegende oder gar als die einzige

1) Aristid. 58. Hephaest. 116 ff. Mar. Victor. 2502. Hieraus die folgenden Ausdrücke und Erklärungen.

2) *Ἀμετάβολα* und *μεταβολικὰ* von der Metrik Mar. Victor. l. l., von der Harmonik Ptolem. harm. 2, 6.

der antiken Rhythmik ansieht und um sie herzustellen, dem Metrum auf alle Weise Gewalt anthut[3]). In der modernen Musik folgen zwar gewöhnlich Sätze von gleichen Tacten auf einander, doch ist dies nicht die einzige Form der Verbindung und beweist für die antike Rhythmik gar nichts.

Die aus gleichen Megethe bestehenden Strophen sind die seltensten: bei Pindar kommen sie niemals, bei Aeschylus nur in sehr geringer Anzahl vor, häufiger sind sie bei Sophocles, Euripides und Aristophanes.

B. Verbindung ungleicher Megethe (*μεταβολικά*).

Wie in der metrischen Responsion der Verse und Strophen lassen sich zwei Arten der Aufeinanderfolge unterscheiden, die grade und die umgekehrte Ordnung.

I. *Τὰ μὲν ὁμοίως τῇ τάξει*[4]), die grade Ordnung. Eine Verbindung von zwei oder drei ungleichen Reihen wiederholt sich in derselben Ordnung, der distichischen und tristichischen Verbindung (*διμερῆ*, *τριμερῆ*) entsprechend,

1) *διμερῆ*: α β α β

2) *τριμερῆ*: α β γ α β γ oder α α β α α β

II. *Τα δὲ ἐναντίως τῇ τάξει*[5]), die antithetische Verbindung. Auch hier sind wieder zwei Fälle zu unterscheiden:

1) Jede Reihe hat ihr rhythmisches Ebenbild, entsprechend der palinodischen Strophenverbindung (*παλινῳδικά, ἐν οἷς τὰ μὲν περιέχοντα ἀλλήλοις ἐστὶν ὅμοια, ἀνόμοια δὲ τοῖς περιεχομένοις, τὰ δὲ περιεχόμενα ἀλλήλοις μὲν ὅμοιά ἐστιν, ἀνόμοια δὲ τοῖς περιέχουσι.* Heph.)

α β γ γ β α

3) So will Apel sogar die ersten Verse der alcäischen Strophe, um eine rhythmische Gleichheit der Reihen herzustellen, folgendermassen messen:

⏑ – ⏑ – ⏑̄ – ⏑ ⏑ – ⏑ – (3 3)

ungeachtet der Kürze, die an der fünften Stelle häufig erscheint.

4) Aristid. l. l. *ὡς ὅταν τὸ πρῶτον τῆς ἀντιστρόφου τῷ τῆς στροφῆς ἀποδοθῇ πρώτῳ, τὸ δὲ δεύτερον τῷ δευτέρῳ καὶ τὰ ἑξῆς ὁμοίως.*

5) Aristid. l. l. *ὡς ὅταν τὸ πρῶτον τῷ τελευταίῳ, τὸ δὲ δεύτερον τῷ παρατελεύτῳ, καὶ τὰ λοιπὰ κατὰ τὸν αὐτὸν λόγον.*

2) **Die antithetisch respondirenden Reihen umschliessen einen Mittelpunct, der, ohne ein rhythmisches Ebenbild zu haben, als der Träger der ganzen Gruppe hervorragt**, eine Gruppirung, die der **mesodischen** Strophenverbindung entspricht (*μεσῳδικὰ, ἐν οἷς περιέχε μὲν τὰ ὅμοια, μέσον δὲ τὸ ἀνόμοιον τέτακται.* Heph.)



Den Mittelpunkt bezeichnen wir als das *μέγεθος μεσῳδικόν.*

Dies sind die Grundformen der eurhythmischen Strophencomposition, unter ihnen die zwei antithetischen die häufigsten. Sie liegen zugleich den orchestischen Bewegungen des Chores zu Grunde: die Responsion der gleichen rhythmischen Reihen findet in der Responsion gleicher Evolutionen des Chores ihren räumlichen Ausdruck und wird so nicht bloss dem Ohre, sondern auch dem Auge vorgeführt. Wir bezeichnen eine in sich abgeschlossene Gruppe von Reihen, die zusammen ein eurhythmisches Ganze bilden, mit dem Namen **Periode**[6]), und unterscheiden demnach die stichische, distichische, tristichische, mesodische und palinodische Periode. Die chorische Strophe besteht fast immer aus mehreren Perioden, nur in seltenen Fällen macht sie eine einzige grössere Periode aus. Die verschiedenen Perioden einer Strophe stehen ihrem Bau nach in einem engen Zusammenhange, der sich bisweilen auch auf die Epode erstreckt; vor Allem werden zwei mesodische Perioden einer Strophe durch Gleichheit des *μέγεθος μεσῳδικὸν* zu einem einzigen grösseren Ganzen verbunden, eine Kunstform, welche auch auf die verschiedenen Strophen desselben Chorliedes ausgedehnt ist, so Choeph. 315:



ein deutlicher Beweis, wie diese Anordnung ein Grundtypus der chorischen Composition überhaupt war. Wie die Periode ein in sich abgeschlossenes metrisches und rhythmisches Ganze bil-

6) Zu unterscheiden von der *περίοδος* als besonderer Art der *σύνθετοι*, § 15.

det, so bildet sie auf der einfacheren Stufe der griechischen Chorpoesie auch ihrem Gedankeninhalte nach ein einheitliches Ganze, sie fällt hier vielfach mit der Satzperiode zusammen. So in den trochäisch-cretischen Strophen des Aristophanes, wo das Ende der rhythmischen Periode mit dem Satzende übereinkommt. Auf der entwickelteren Stufe der Metrik, wo sich der Rhythmus mehr und mehr von dem sprachlichen Ausdrucke emancipirt, ist das Ende der Periode von dem sprachlichen Satze unabhängig, wie bei Pindar sogar nicht einmal mit dem Ende der Strophe ein Abschnitt des Sinnes gegeben ist. Doch bleibt es immer ein festes und unverletzliches Gesetz, dass das Ende der rhythmischen Periode mit dem Versende zusammenfallen muss und demnach nie an dieser Stelle Wortbrechung statt finden kann, mit anderen Worten: das Ende der Periode kann nur an das Ende, nie aber in die Mitte eines Verses fallen. Dies Gesetz ist zugleich eines der wichtigsten Regulative für die eurhythmische Abtheilung der Reihen; wo es verletzt wird, ist die Abtheilung unrichtig.

In der Periode ist ein jeder Vers und eine jede Reihe ein für die künstlerische Composition nothwendiges Glied, keine darf unvermittelt ohne Ebenbild dastehn, das Ganze wird durch die Wechselwirkung des Einzelnen bedingt. Der isolirt stehende Mittelpunct der mesodischen Periode kann nicht als Ausnahme angesehen werden: die gleiche Umschliessung des Centrums, die Wechselbeziehung der Seitenmassen, die durch den Mittelpunct hervorgerufen wird, lässt vielmehr gerade hier das Princip der Harmonie und Concinnität in seiner grössten Vollendung hervortreten.

Dagegen könnte eine andere Thatsache in einem Widerspruch mit jenem Grundsatze von dem eurythmischen Bau der Periode zu stehen scheinen. Wir finden nämlich nicht selten am Anfange oder am Ende der Periode eine Reihe, die unvermittelt ohne Ebenbild dasteht. Bei näherer Betrachtung ergibt sich jedoch auch hier eine bestimmte Gesetzmässigkeit. Die orchestische Bewegung beginnt nicht immer gleich mit dem Anfange des Gesanges, sondern erfolgt erst, nachdem eine metrische Reihe, sei es von dem Chorführer oder dem ganzen Chore, gesungen ist; ebenso tritt oft während der letzten Reihe

der Strophe ein Ruhepunct für die Evolutionen des Chores ein, ohne dass der Gesang unterbrochen würde. Hiermit musste die eurhythmische Composition der Strophe in genaue Beziehung gesetzt sein, wenn alle musischen Künste in Harmonie stehen sollten. Eine solche Reihe konnte unter den Versen der Periode, die ja zugleich die Bewegungen des Tanzes bestimmten, kein Gegenbild haben, weil sie nur bloss dem Gesange, aber nicht der Orchestik diente, und somit musste sie ausserhalb der Eurhythmie stehen. Wir nennen sie *μέγεθος προῳδικὸν*, wenn sie am Anfange, *ἐπῳδικὸν*, wenn sie am Ende der Periode ihren Platz hat[7]; durch ihre metrische Eigenthümlichkeit oder durch ihren Inhalt ist sie leicht von der eigentlichen Periode abzuscheiden, namentlich findet es sich häufig in den Chorliedern der Tragiker und des Aristophanes, dass sie eine Aufforderung zum Gesange oder eine Einleitung zu dem Folgenden enthält.

Auf der Variation jener Grundtypen beruht die unerschöpfliche Fülle und Mannigfaltigkeit der Formen, welche die Strophen annehmen können. Die Anzahl der Reihen kann beliebig bis zu einem bestimmten Maasse erweitert werden, die Rhythmenzahl einer Reihe kann verschieden sein, und endlich können verschiedene Formen der Perioden mit einander verbunden werden. Jene Grundtypen liegen aller eurhythmischen Composition zu Grunde, sie sind die Einheit in dem Wechsel, aber sie waren in stetem Flusse und in steter Bewegung begriffen, der poetische Genius liess sie nie erstarren, sondern erzeugte immer neue Combinationen, und so war es möglich, dass bei aller Aehnlichkeit dennoch stets Verschiedenheit statt fand. Doch hat auch hier das griechische Chorlied das erste Gesetz aller wahrhaften Kunst, das Gesetz des Maasses, treu bewahrt und jener Freiheit bestimmte Schranken gesetzt, die es dem Dichter nicht verstatten, die Anzahl der Rhythmen und Glieder bis ins Unbestimmte und Ungemessene zu erweitern.

Wir haben hier noch kürzlich das Verhältnis von Reihe

---

7) Im metrischen Sinne so gebraucht bei Hephaest. 122. 123. Wir verstehen hier natürlich nur rhythmische Verhältnisse. Doch liegt der Metrik und Rhythmik dasselbe Princip im Gebrauche der *ἐπῳδικὰ* und *προῳδικὰ* zu Grunde.

und Vers zu besprechen. Ueberall wo die Strophe und ihre Vergleichung mit der Antistrophe durch Cäsur, Syllaba anceps und Hiatus eine sichere Gewähr gibt, dass hier ein Versende statt findet, da haben wir ein festes Criterium, dass hier eine Pause (nach Böckh: Haltung) ist: der Gesang hielt einen Augenblick, ehe er weiter fortfuhr; nur so ist der Hiatus an dieser Stelle zu erklären. Die Verspause steht ausserhalb des Rhythmus, sie ist ein Ruhepunct für *μέλος* und *κίνησις σωματικὴ*, und der antiken Musik, die das künstliche Pausensystem, wie es in der figurirten modernen Musik besteht, nicht kannte, namentlich in längeren Chorgesängen ein wesentliches Erfordernis. Hierdurch erhält der Strophenvers im Gegensatze zur Reihe seine Bedeutung. Die Verspause findet entweder nach einer einzigen rhythmischen Reihe statt, und dann fällt Vers und Reihe zusammen, oder, was ungleich häufiger ist, nach mehreren. Im letzteren Falle schliessen sich mehrere Reihen ohne Cäsur und ohne durch Wortende getrennt zu sein, an einander: hier fügte sich Tact an Tact in unmittelbarer Folge, hier folgten die orchestischen *σημεῖα* unmittelbar auf einander, und daher war hier die Wortbrechung ebenso wie in der Aufeinanderfolge zweier Füsse in derselben Reihe zugelassen. Wie aber war es möglich, die eurhythmische Responsion der Reihen zu bemerken, wenn sie ohne Wortende mit einander zusammenhiengen? Wir antworten, dass die erste Arsis einer rhythmischen Reihe stärker als die übrigen hervorgehoben wurde und hierdurch also die Reihe von der vorhergehenden genau unterschieden war; ebenso wird in der modernen Musik die erste Arsis einer aus mehreren Tacten bestehenden Gruppe accentuirt und so diese Gruppe der vorausgehenden und nachfolgenden entgegengesetzt. Bei den Griechen kam noch ein zweites Moment hinzu: nicht allein, dass die erste Arsis stärker hervorgehoben wurde, auch der Schritt, welcher dem Gesange parallel gieng, war für die erste Arsis eine kräftigerer. In der eurhythmischen Gliederung der Strophe entsprechen sich also die rhythmischen Reihen, einerlei ob die einzelne Reihe einen selbstständigen Vers bildet, oder ob sie ohne eine Pause mit einer oder mehreren anderen Reihen zu einem Verse verbunden ist. Aber obwohl die Verspause selber ausserhalb des Rhythmus

steht, so ist sie dennoch eines der wichtigsten Mittel, die rhythmische Gliederung der Strophe zu bestimmen, wie sich dies bereits oben für das Ende der Periode gezeigt hat. Wir weisen hiermit auf die Bedeutung der Reihe innerhalb des Verses als eines rhythmischen Ganzen hin, müssen aber daneben den Unterschied zwischen Reihe und Vers, wie ihn Böckh zuerst dargestellt hat, in seiner ganzen Strenge festhalten: ein Vers kann nie mit einer Wortbrechung enden.

Aus der Bedeutung der Verspause erklärt sich die Anacrusis in der melischen Poesie. Die Thesis, welche der ersten Arsis eines Verses nach einer Pause oder im Anfang der Strophe vorausgeht, gilt nicht als ein Theil des ersten Tactes im Verse, sondern als Theil der vorausgehenden Pause, der durch eine Silbe ausgefüllt wurde und der vom Ruhepuncte zum Wiederanfang hinüberleitete; die Anacruse war gleichsam ein Vorspiel, eine ἀναβολή, welche die Tanzenden und Singenden an den Wiederbeginn der rhythmischen Bewegung mahnte; sie selber stand ausserhalb des Rhythmus und konnte daher auch für die eurhythmische Anordnung der Theile keine Bedeutung haben. Die Verspause vor einem anacrusischen Verse mit Einschluss der Anacrusis kam an Zeitdauer der blossen Verspause vor einem mit Arsis beginnenden Verse gleich. Hieraus folgt: 1) *Die Anacrusis kann nur zwischen zwei Versen, niemals aber zwischen zwei zu Einem Verse verbundenen Reihen, also niemals nach einer Wortbrechung eintreten*, ein Gesetz, welches nur für die einfachen nicht melischen Verse und die systematisch gebauten Strophen der Komödie eine Modification erleidet[8]). 2) *In der eurhythmischen Composition der Strophe kann ein Vers mit Anacrusis einem mit der blossen Arsis beginnenden Verse entsprechen, wenn beide durch gleiche Tactanzahl rhythmisch gleich sind*[9]).

Durch die rhythmische Responsion der Reihen geschieht

---

8) Wir reden hier nicht von der Messung der Alten, bei denen der Begriff der Anacrusis in der διαφορὰ κατ' ἀντίθεσιν aufgieng, s. § 5.

9) Hiernach sind die § 20 angegebenen Fälle zu beurtheilen. Bei einer anacrusischen Reihe, die auf eine Arsis ausgeht, versteht sich die rhythmische Gleichförmigkeit von selber.

der metrischen zwischen Strophe und Antistrophe kein Eintrag. Metrisch entsprechen die Versfüsse, rhythmisch die Tacte in ihrer Verbindung zu Reihen und Perioden. Was wir im Obigen gegeben haben, sind die allgemeinen Principien, die sich in der Realität mannigfach gliedern und gegenseitig bedingen. Die Meister der eurhythmischen Kunst sind Pindar und Aeschylus; sie haben die kunstreichsten Formen und die grösste Mannigfaltigkeit entwickelt, wovon wir in dem Folgenden Beispiele geben. Bei Sophocles, Euripides und Aristophanes herrscht die Form der ἀμετάβολα vor, wovon als Beispiel der Gesang der Frösche in den Ranä dienen mag.

§ 46.

Beispiele der eurythmischen μεταβολὴ κατὰ μέγεθος.

Die Pindarische Lyrik hat die kunstreichsten Formen der Eurhythmie entwickelt, fast überall antithetische Perioden, die namentlich in den äolischen Strophen oft zum Umfange von 9, 11 und mehr Reihen ausgedehnt werden. Das μεσῳδικὸν hat stets sein respondirendes Megethos, entweder in einer einzelnen Reihe, die der Periode folgt, oder — und dies ist ungleich häufiger der Fall — in dem μεσῳδικὸν einer zweiten Periode. Dann erscheinen zwei Perioden gleichsam nur als Theile eines einzigen grösseren Ganzen, durch den einheitlichen Mittelpunct zusammengehalten. Besteht die Strophe nur aus einer einzigen mesodischen Periode, so erhält deren Centrum in der Periode der Epode ihr Ebenbild, so dass Strophe und Epode von demselben eurhythmischen Principe beherrscht werden. Wir haben diese kunstreiche Eurhythmie in Verbindung mit der Orchestik zu fassen, die für diese Pindarischen Chorgesänge ohne Zweifel eine kunstreichere war, als in den lyrischen Partien des Dramas.

In den Reihen, woraus die äolischen Strophen Pindars bestehen — meist Logaöden oder Glyconeen —, gehört der einzelne Fuss (ποὺς καθ' αὑτὸν nach Aristoxenus) dem γένος διπλάσιον an und erscheint, abgesehen von der Anacrusis, in folgenden metrischen Formen:

– ᴗ Trochäus
ᴗᴗ ᴗ Tribrachys
–ᴗ ᴗ kyklischer Dactylus
– ∧ *χρόνος δίσημος* mit *λεῖμμα*
⌴ *χρόνος τρίσημος*.

Hierzu kommt noch die jambische Basis, deren Messung wir § 34 behandelt, und der Spondeus, der wie überall, wo er unter *ῥυθμοὶ τρίσημοι* gemischt ist, ein *χορεῖος ἄλογος περίπλεως* ist (§ 29. 34). Die *μεγέθη*, wozu diese Füsse durch die *διαίρεσις ῥυθμοποιίας* vereinigt werden, sind nach § 17:

ῥυθμὸς ἴσος ἑξάσημος .... *ἴσ. ϛʹ*, Dipodie (2)
ῥυθμὸς διπλάσιος ἐννεάσημος .... *δι. θʹ*, Tripodie (3)
ῥυθμὸς ἴσος δωδεκάσημος .... *ἴσ. ιβʹ*, Tetrapodie (4)
ῥυθμὸς ἡμιόλιος πεντεκαιδεκάσημος ... *ἡμ. ιεʹ*, Pentapodie (5)
ῥυθμὸς διπλάσιος ὀκτωκαιδεκάσημος .. *δι. ιηʹ*, Hexapodie (6)

Enthält die Reihe einen oder zwei Spondeen (mit oder ohne aufgelöste Arsis), so ist sie ein *ῥυθμὸς ἄλογος* (*ῥυθμοειδὴς περίπλεως*), dessen errhythmisches Megethos um eine oder zwei halbe Moren retardirt. Die Eurhythmie in der Folge dieser *μεγέθη* nachzuweisen, wählen wir zuerst eine Strophe, in welcher wir mit der Reihenabtheilung, wie sie Böckh gegeben hat, völlig übereinstimmen.

Py. 6.

Nach Böckh's Abtheilung zerfällt die Strophe in 9 Verse, von denen nur drei je Eine Reihe sind (2. 7. 8), alle übrigen aber zwei oder drei enthalten, so dass die ganze Strophe aus 16 Reihen besteht, welche Böckh durch Angabe jeder ersten Arsis und Basis unterschieden hat. Glyconeische Tripodien und Tetrapodien mit dem Dactylus an zweiter, erster oder dritter Stelle wiegen vor; zu ihnen gesellen sich acht Dipodien, zwei dactylisch, die übrigen trochäisch, und zwar alle bis auf eine einzige catalectisch, also in choriambischer oder cretischer Form. Sowohl die glyconeischen Reihen als auch die Dipodien können am Anfange des Verses anacrusisch beginnen, die letzteren treten dadurch in das jambische Metrum über (v. 1. 7). Zwei andere trochäische Reihen sind durch eine anapästische und jambische Basis erweitert. So bildet der Wechsel von glyconeischen Reihen und catalectischen Dipodien das metrische Grundthema der Strophe.

Untersuchen wir nun, ob die Einheit des Rhythmus und des metrischen Grundthemas dem Dichter genügte, ob die Folge der Dipodien, Tripodien und Tetrapodien eine willkührliche ist, oder ob hierin ein bewusstes Princip der Ordnung und Gesetzmässigkeit waltet. Wir vergleichen zu diesem Zwecke die Reihen nach ihrem Megethos.

1 Ἀκούσατ᾽· ἦ γὰρ ἑλικώπιδος Ἀφροδίτας
2 ἄρουραν ἢ Χαρίτων
3 ἀναπολίζομεν, ὀμφαλὸν ἐριβρόμου
4 χθονὸς ἐς λάϊνον προσοιχόμενοι·
5 Πυθιόνικος ἔνθ᾽ ὀλβίοισιν Ἐμμενίδαις
6 ποταμίᾳ τ᾽ Ἀκράγαντι καὶ μὰν Ξενοκράτει
7 ἑτοῖμος ὕμνων
8 θησαυρὸς ἐν πυλυχρύσῳ
9 Ἀπολλωνίᾳ τετείχισται νάπᾳ.

1	⏑ –́ ⏑ ⌴ ⏑́⏑⏑ –⏑⏑ – ⏑ – –	Dipod.	ἴσ. ϛ΄.
		Tetrapod.	ἴσ. ιβ΄.
2	⏑ –́ ⏑ –⏑⏑ – ∧	Tripod.	δι. θ΄.
3	⏑́⏑⏑ –⏑⏑ – ⏑ ⏕ ∧ –́ ⏑ – ∧	Tetrapod.	ἴσ. ιβ΄.
		Dipod.	ἴσ. ϛ΄.
4	⏑́⏑ – – ⏑ – ⏑ –́⏑⏑ ⌴	Tripod.	δι. θ΄.
		Dipod.	ἴσ. ϛ΄.
5	–́⏑⏑ – ⏑ ⌴ –́ ⏑ – ⏑ –́⏑⏑ ⌴	Tripod.	δι. θ΄.
		Dipod.	ἴσ. ϛ΄.
		Dipod.	ἴσ. ϛ΄.
6	⏑́⏑ ⏑ –⏑⏑ – ⏑ – – ⏑́⏑⏑ ⌴	Tetrapod.	ἴσ. ιβ΄.
		Dipod.	ἴσ. ϛ΄.
7	⏑ –́ ⏑ – ⏒	Dipod.	ἴσ. ϛ΄.
8	– –́ ⏑ –⏑⏑ – –	Tripod.	δι. θ΄.
9	⏑́ – – ⏑ – ⏑ – ⏓ –́ ⏑ –	Tetrap.	ἴσ. ιβ΄.
		Dipod.	ἴσ. ϛ΄.

V. 1. 2. 3 enthalten zusammen 5 Reihen; die mittlere ist eine Tripodie, von 2 Tetrapodien umgeben, welche von 2 Dipodien umschlossen werden.

V. 5. 6. 7. 8 enthalten 7 Reihen: in der Mitte die Tetrapodie v. 6, ihr folgen 2 Dipodien und eine Tripodie, und dieselben Reihen gehen ihr in umgekehrter Ordnung voraus.

So ergeben sich 2 Perioden mesodischer Form, in der ersten wird eine Tripodie, in der zweiten eine Tetrapodie nach beiden Seiten hin von rhythmisch gleichen Reihen umschlossen. Aber hiermit ist die Strophe noch nicht vollendet; auch die Centra der beiden Perioden haben ihr rhythmisches Ebenbild in der unmittelbar der Periode folgenden Reihe: die Tripodie der ersten in der Tripodie v. 4, die Tetrapodie der zweiten Periode in der Tetrapodie v. 9; durch jamb. und anapäst. Basen, die in der ganzen Strophe nur hier erscheinen, werden diese beiden Anticentra auch metrisch hervorgehoben. Endlich ist eine jede Periode noch durch eine Clausula erweitert, die Dipodie v. 4 und 9: wie in der ganzen Strophe keine Reihe ohne rhythmisches Ebenbild geblieben ist, so respondiren auch die beiden Clausulä durch gleiche Rhythmengrösse mit einander und

schliessen somit die beiden Perioden der Strophe zu einer Einheit zusammen.

Ich stelle die rhythmische Responsion der Reihen durch folgendes Schema dar, in welchem ich die Grösse einer jeden Reihe bezeichne.

I. Periode.	v. 1.	⏑ – ⏑ ⌴	ἴσ. ϛ'.
		⏑⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ – –	ἴσ. ιβ'.
	2.	⏑ – ⏑ –⏑ ⏑ – ∧	δι. θ'.
	3.	⏑⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ ⏑⏑̱ ∧	ἴσ. ιβ'.
		– ⏑ – ∧	ἴσ. ϛ'.
	4.	⏑⏑ – – ⏑ – ⏑	δι. θ'.
		–⏑ ⏑ – ∧	ἴσ. ϛ'. ἐπῳδικόν.
II. Periode.	5.	–⏑ ⏑ – ⏑ ⌴	δι. θ'.
		– ⏑ – ⏑	ἴσ. ϛ'.
		–⏑ ⏑ – ∧	ἴσ. ϛ'.
	6.	⏑⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ – –	ἴσ. ιβ'.
		⏑⏑ ⏑ – ∧	ἴσ. ϛ'.
	7.	⏑ – ⏑ – ⏑	ἴσ. ϛ'.
	8.	– – ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑	δι. θ'.
	9.	⏑ – – ⏑ – ⏑ ⌴ ⏑̄	ἴσ. ιβ'.
		– ⏑ – ∧	δι. ϛ'. ἐπῳδικόν.

Die bewusste künstlerische Anordnung in der Folge der Reihen stellt sich hier als eine nicht abzuweisende Thatsache heraus; es ist ein architectonisches Princip des Strophenbaues, nach welchem die Reihen zu einem fest in sich geschlossenen Ganzen gruppirt sind; mit der künstlichen Verschlingung der Reihen sind zugleich die künstlichen Verschlingungen und Evolutionen der chorischen Bewegung gegeben, deren Formen ebenso wie Melodie und Harmonie das Werk des Dichters sind. Den zeitlich gleichen Rhythmen entsprechen gleiche Räume, die der Chor zurückzulegen hatte; die Responsion der Reihen wurde somit einem jeden Zuhörer zum klaren Bewusstsein gebracht.

Was nun das Verhältnis der rhythmischen Reihen zum Verse betrifft, so ergibt sich hierüber Folgendes. Eine jede Periode muss mit einem Versende schliessen und so von der folgenden und vorausgehenden durch eine Pause getrennt sein, die dem Gesange und Tanze zum Ruhepuncte dient. So in unserer Strophe das Ende von v. 3. 4. 8. 9. Ausserdem aber finden sich auch innerhalb einer Periode Verspausen, welche einzelne Reihen von einander trennen. So tritt in der ersten Periode vor und hinter dem Centrum eine Verspause ein, wäh-

rend die beiden vorausgehenden und die beiden nachfolgenden Reihen sich unmittelbar an einander schliessen. In der zweiten Periode findet vor dem Centrum und nach jeder auf das Centrum folgenden Reihe eine Pause statt, während die vorausgehenden ohne Pause auf einander folgen. So zeigt sich, dass in den Verspausen innerhalb der Perioden keine Responsion besteht, sie bezeichnen die Puncte, wo Tanz und Musik einen Halt machte, und wir haben sie deshalb nicht als rhythmische Pausen anzusehen, wie sie in der modernen Musik vorkommen, sondern sie stehen ausserhalb der rhythmischen Bewegung. Nur darin zeigt sich eine fest beobachtete Regel, dass vor oder hinter dem Centrum einer mesodischen Periode ein Versende statt findet. Aber grade aus dem angegebenen Grunde wird die Pause das wichtigste Mittel zur Bestimmung der rhythmischen Gliederung der Strophe. Ich will dies an einem Beispiele deutlich machen. Ohne die Verspause zwischen v. 3 und 4, die durch *στρ.* δ′ und ε′ sicher ist, könnte man versucht sein, die Basis von 4 als Schluss der letzten Reihe von v. 3 zu fassen. Dann würde die Composition eine ganz andere, nämlich:

v. 1 *Ἀκούσατ᾽ ἦ* ⏑ – ⏑ –
γὰρ ἑλικώπιδος Ἀφροδίτας ⏑⏑ ⏑ –⏑⏑ – ⏑ – –
2 *ἄρουραν ἢ χαρίτων* ⏑ – ⏑ –⏑⏑ –
3 *ἀναπολίζομεν, ὀμφαλὸν ἐ-* ⏑⏑ ⏑ –⏑⏑ – ⏑ ⏗
ριβρόμου χθονὸς ἐς – ⏑ –⏑⏑ –
λάϊναν προσοιχόμενοι· – ⏑ – ⏑ –⏑⏑ –

Jene Verspause aber zeigt, dass die von dem Dichter gegebene Anordnung der ersten Periode eine ganz andere ist: sie ist vielmehr, wie wir oben darstellten, nach denselben Principien wie die zweite Periode gebaut und stellt somit die ganze Strophe als ein einheitliches Ganze dar.

Ol. 4.

Die *στρ.* und *ἐπῳδ.* enthält Tripodien und Tetrapodien, die meisten im glyconeischen, einige im trochäischen Metrum. Daran schliessen sich 3 catalectische Dipodien, nämlich 2 Cretici und 1 anacrusischer Choriamb. Einen bewegteren Character erhält die Ode durch die zweisilbigen Anacrusen und die Syncope innerhalb der Tetrapodien, wodurch deren erster Theil zu einem Choriambus wird. Die Dactylen sind häufiger als in Py. 6, aber auch hier kyklisch und somit wie die Trochäen im *ῥυθμὸς τρίσημος*.

Die eurhythmische Composition ist sehr kunstreich. Die Strophe bildet eine einzige mesodische Periode, deren Mittelpunct in den 2 Perioden der Epode sein Ebenbild hat, so dass also Strophe und Epodus ein festes, einheitliches Ganze ausmachen. Um die kunstreiche Composition anschaulicher darzulegen, will ich die einzelnen Reihen nach Böckh's Abtheilung (ed. 2) untereinander stellen.

Στρ.

v. 1 Ἐλατὴρ ὑπέρτατε βρον-
τᾶς ἀκαμαντόποδος
Ζεῦ· τεαὶ γὰρ ὧραι
2 ὑπὸ ποικιλοφόρμιγγος ἀοι-
δᾶς ἑλισσόμεναί μ' ἔπεμψαν

3 ὑψηλοτάτων μάρτυρ' ἀέθλων.
4 ξείνων δ' εὖ πρασσόντων ἔσαναν
αὐτίκ' ἀγγελίαν
5 ποτὶ γλυκεῖαν ἐσλοί.
6 ἀλλ', ὦ Κρόνου παῖ, ὃς Αἴτ-
ναν ἔχεις,
7 ἶπον ἀνεμόεσ-
σαν ἑκατογκεφάλα Τυ-
φῶνος ὀμβρίμου,
8 Οὐλυμπιονίκαν δέκευ
9 Χαρίτων ἕκατι τόνδε κῶμον,

Ἐπῳδ.

v. 1 ἅπερ Κλυμένοιο παῖδα
2 Λαμνιάδων γυναικῶν
3 ἔλυσεν ἐξ ἀτιμίας.
4 χαλκέοισι δ' ἐν ἔντεσι νι-
κῶν δρόμον
5 ἔειπεν Ὑψιπυλεί-
ᾳ, μετὰ στέφανον ἰών·
6 οὗτος ἐγὼ ταχυτᾶτι·
7 χεῖρες δὲ καὶ ἦτορ ἴσον.

8 φύονται δὲ καὶ νέ-
οις ἐν ἀνδράσιν
9 πολιαὶ θαμὰ καὶ
παρὰ τὸν ἁλικίας
10 ἐοικότα χρόνον.

Στρ.

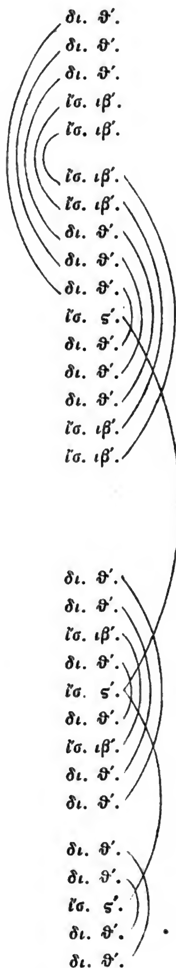
1 ⏑⏑ – ⏑ –⏑⏑ ⊔
–⏑⏑ –⏑⏑ ⊔
– ⏑ – ⏑ – –
2 ⏑⏑ –⏑⏑ ⊔ –⏑⏑ ⊔
– ⏑ –⏑⏑ – ⏑ – ⏑

3 – –⏑⏑ ⊔ –⏑⏑ – –
4 – – – – – – ⏑ – ⏑
– ⏑ –⏑⏑ ⊔
5 ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
6 – – ⏑ –⏑⏑ ⊔
– ⏑ ⊔
7 – ⏑ –⏑⏑ ⊔
⏑⏑ ⏑ –⏑⏑ – –
– ⏑ – ⏑ ⊔
8 – –⏑⏑ ⊔ – ⏑ ⊔
9 ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑

Ἐπῳδ.

1 ⏑ –⏑⏑ – ⏑ – ⏑
2 –⏑⏑ – ⏑ – –
3 ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⊔
4 – –⏑⏑ –⏑⏑ ⊔
– ⏑ –
5 ⏑ – ⏑ –⏑⏑ ⊔
– ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ –
6 –⏑⏑ –⏑⏑ – ⏑
7 – –⏑⏑ –⏑⏑ –

8 ⏑ – – ⏑ – ⏑
– ⏑ – ⏑ –
9 ⏑⏑ –⏑⏑ –
⏑⏑ ⏑ –⏑⏑ –
10 ⏑ – ⏑ – ⏑ –



Στρ. v. 3—9 enthalten 11 Reihen, die sich zu einer grösseren mesodischen Periode vereinen. Den Mittelpunct bildet der Creticus v. 6; an jede Seite desselben schliessen sich zunächst 3 Tripodien und sodann 2 Tetrapodien an. Die Spondeen v. 4 sind keine Trochäi semanti, sondern ein *δάκτυλος κατὰ χορεῖον ἰαμβοειδῆ* (s. S. 145), und bilden mit den zwei folgenden Trochäen einen irrationalen *ῥυθμὸς δωδεκάσημος* mit Anacrusis, vgl.

v. 2 ⏑⏑ –́⏑ ⏑ –́   –́ ⏑ ⏑ –́
3 – –́⏑ ⏑ –́   –́ ⏑ ⏑ –́ –
8 – –́⏑ ⏑ –́   –́ ⏑   –́
4 – –́ – –́ – –́ ⏑   –́ ⏑

Der erste Theil der Periode bis zum *μέγεθος μεσῳδικὸν* bildet

Ol. 1.

Στρ.

v. 1 *Ἄριστον μὲν ὕδωρ, ὁ δὲ*
χρυσὸς αἰθόμενον πῦρ
2 *ἅτε διαπρέπει*
νυκτὶ μεγάνορος ἔξοχα πλούτου·

3 *εἰ δ' ἄεθλα γαρύεν*
4 *ἔλδεαι, φίλον ἦτορ,*
5 *μηκέτ' ἀελίου σκόπει*

6 *ἄλλο θαλπνότερον ἐν ἁμέ-*
ρᾳ φαεννὸν ἄστρον ἐρή-
μας δι' αἰθέρος.
7 *μηδ' Ὀλυμπίας ἀγῶνα*
φέρτερον αὐδάσομεν·

8 *ὅθεν ὁ πολύφατος ὕμνος ἀμφιβάλλεται*
9 *σοφῶν μητίεσσι, κελαδεῖν*
10 *Κρόνου παῖδ' ἐς ἀφνεὰν ἱκομένοις*
11 *μάκαιραν Ἱέρωνος ἑστίαν.*

bildet mit v. 1 und 2 eine palinodische Verbindung, die Reihen wiederholen sich in umgekehrter Ordnung ohne Mittelpunct.

Ἐπῳδ. enthält 2 mesodische Perioden, die in der Rhythmengrösse des Centrums unter sich und mit der Strophe übereinkommen: in der ersten Periode ist es ein Creticus, in der zweiten ein anacrusischer Choriambus; jener wird auf jeder Seite von 2 Tripodien, dann einer Tetrapodie und wieder einer Tripodie umschlossen, dieser auf jeder Seite von 2 Tripodien.

Die Eurhythmie zeigt, dass der Choriambus v. 2. 3. 8 keine selbstständigen Reihen bildet, sondern mit den nachfolgenden Füssen eine Tetrapodie ausmacht. Daher mussten wir hier von der Reihenabtheilung Böckh's abweichen.

Ol. 1.

Στρ.

1	⏑ – –⏑ ⏑ – ⏑ └	ἴσ. ιβ'.
	– ⏑ –⏑ ⏑ – –	δι. θ'.
2	⏑⏑ ⏑ – ⏑ └	δι. θ'.
	–⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – –	ἴσ. ιβ'.
3	– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ∧	ἴσ. ιβ'.
4	– ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑	δι. θ'.
5	– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ∧	ἴσ. ιβ'.
6	– ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑	ἴσ. ιβ'.
	– ⏑ – ⏑ –⏑ ⏑ └	ἴσ. ιβ'.
	– ⏑ – ⏑ – ∧	δι. θ'.
7	– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	ἴσ. ιβ'.
	–⏑ ⏑ – ⏑ – ∧	ἴσ. ιβ'.
8	⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ∧	δι. ιη'.
9	⏑ – – ⏑ └ ⏑⏑ ⏑ – ∧	ἡμ. ιε'.
10	⏑ – – ⏑ – ⏑ └ ⏑⏑ ⏑ – ∧	δι. ιη'.
11	⏑ – ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ∧	ἡμ. ιε'.

'Επῳδ.

v. 1 Συρακόσιον ἱπποχαρ-
μᾶν βασιλῆα· λάμ-
πει δέ οἱ κλέος
2 ἐν εὐάνορι Λυ-
δοῦ Πέλοπος ἀποικίᾳ·
3 τοῦ μεγασθενὴς ἐ-
ράσσατο γαιάοχος.

4 Ποσειδᾶν, ἐπεί
νιν καθαροῦ λέβητος
ἔξελε Κλωθώ,
5 ἐλέφαντι φαίδιμον ὦ-
μον κεκαδμένον.

6 ἦ θαυματὰ πολλά, καί
πού τι καὶ βροτῶν
φάτις ὑπὲρ τὸν ἀλα-
θῆ λόγον
7 δεδαιδαλμένοι
ψεύδεσι ποικίλοις
ἐξαπατῶντι μῦθοι.

Στρ. Die erste Periode ist eine viergliedrige palinodische Periode, aus Tetrapodien und Tripodien bestehend. Dieselben Glieder bilden die Elemente der zwei folgenden mesodischen Perioden: zuerst wird eine Tripodie von zwei, dann von vier Tetrapodien umschlossen und somit beide Perioden durch ein gemeinschaftliches Centrum zu einer Einheit verbunden. — Den Abschluss der Strophe bildet eine distichische Periode v. 8—11, aus zwei Hexapodien und zwei Pentapodien zusammengesetzt, in denen zweimal eine Syncope der Thesis vor der vorletzten Arsis statt findet.

Im Anfange der 'Επῳδ. wird die Composition, wie sie sich in den ersten Perioden der Strophe zeigt, weiter fortgesetzt: eine Tripodie wird von zwei Tripodien und zwei Tetrapodien umschlossen. In dem folgenden Verse (v. 3) erhält das Centrum sein Gegenbild, die folgende Tetrapodie mit Syncope der

Ἐπῳδ.

1	⏑ – ⏑⏑ ⏑ – ⏑ ⊔	*ἴσ. ιβ'.*
	–⏑ ⏑ – ⏑ ⊔	*δι. ϑ'.*
	– ⏑ – ⏑ – ∧	*δι. ϑ'.*
2	⏑ – –⏑ ⏑ ⊔	*δι. ϑ'.*
	– ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ∧	*ἴσ. ιβ'.*
3	– ⏑ – ⏑ – ⏑	*δι. ϑ'.*
	–⏑ ⏑ ⊔ – ⏑ – ∧	*ἴσ. ιβ'. ἐπῳδ.*
4	⏑ – – ⏑ ⊔	*δι. ϑ'.*
	–⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑	*δι. ϑ'.*
	–⏑ ⏑ – –	*ἴσ. ϛ'.*
5 ⏑⏑	– ⏑ –⏑ ⏑ ⊔	*δι. ϑ'.*
	– ⏑ – ⏑ – ∧	*δι. ϑ'.*
6 –	–⏑ ⏑ – ⏑ ⊔	*δι. ϑ'.*
	– ⏑ – ⏑ ⊔	*δι. ϑ'.*
	⏑⏑ ⏑ –⏑ ⏑ ⊔	*δι. ϑ'.*
	– ⏑ – ∧	*ἴσ. ϛ'.*
7	⏑ – – ⏑ ⊔	*δι. ϑ'.*
	–⏑ ⏑ – ⏑ ⊔	*δι. ϑ'.*
	–⏑ ⏑ – ⏑ – –	*δι. ϑ'.*

mittleren These bildet als *ἐπῳδικὸν* den Abschluss der Periode, so dass hier eine Kunstform wie in Py. 6 entsteht. — Die zwei folgenden mesodischen Perioden (v. 4. 5 und 6. 7) bilden durch den gemeinschaftlichen Mittelpunct von 2 Rhythmen (*ἔξελε Κλωϑώ* und *ϑῆ λόγον*) ein einheitliches Ganze; die Dipodie wird zuerst von 4 und sodann von 6 Tripodien umgeben. Das Vorbild dieser Verbindung ist offenbar Periode II. und III. der Strophe, nur mit anderen Elementen: dort in der Strophe war eine Tripodie erst von 2, dann von 4 Tetrapodien, hier in der Epode ist eine Dipodie zuerst von 4 und dann von 6 Tripodien umschlossen. Diese Steigerung der umschliessenden Reihen führt die ganze Composition zu ihrem Abschlusse.

Py. 2.

In der Abtheilung und Anordnung der letzten Verse der Epode muss ich von Böckh abweichen. V. 6 misst Böckh

⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –,
ich messe ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ –
vgl. *ἐπ. α΄.* *λέγειν ἐν πτερόεντι τροχῷ*
ἐπ. β΄. *σφυροῖς, ἐκ δ' ἐγένοντο στρατὸς*
ἐπ. γ΄. *ἄθρησον χάριν ἑπτακτύπου*
ἐπ. δ΄. *ἀρήγει· ποτὶ κέντρον δέ τοι.*

Auch Bergk sagt von Böckh's Schema: *In ipsis versuum numeris notandis plura incerta.*

V. 8 zerfällt in zwei Verse:

ἐπ. α΄. *τὸν εὐεργέταν ἀγαναῖς ἀμοιβαῖς — ἐποιχομένους τίνεσθαι*
ἐπ. β΄. *ὁμοῖοι τοκεῦσι, τὰ ματρόθεν μὲν — κάτω, τὰ δ' ὕπερθε πατρὸς*
ἐπ. γ΄. *γένοι'*

Στρ.

1 *Μεγαλοπόλιες ὦ Συράκο-*
σαι, βαθυπολέμου
2 *τέμενος Ἄρεος, ἀν-*
δρῶν ἵππων τε σιδαρο-
χαρμᾶν δαιμόνιαι τροφοί,

3 *ὔμμιν τόδε τᾶν λιπαρᾶν ἀπὸ Θη-*
βᾶν φέρων
4 *μέλος ἔρχομαι ἀγγελίαν τε-*
τραορίας ἐλελίχθονος,
5 *εὐάρματος Ἱέ-*
ρων ἐν ᾇ κρατέων

6 *τηλαυγέσιν ἀνέδησεν*
Ὀρτυγίαν στεφάνοις,
7 *ποταμίας ἕδος Ἀρ-*
τέμιδος, ᾇς
οὐκ ἄτερ
8 *κείναις ἀγαναῖσιν ἐν*
χερσὶ ποικιλανί-
ους ἐδάμασσε πώλους.

ἐπ. γ'. *γένοι', οἷος ἐσσὶ μαθών· καλός τοι — πίθων παρὰ παισὶν, αἰεὶ*

ἐπ. δ'. *ὀλισθηρὸς οἶμος. ἀδόντα δ' εἴη — με τοῖς ἀγαθοῖς ὁμιλεῖν,*

so dass das Schema ist:

v. 8 ⏑ –́ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏓

v. 9 ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏓

Die durchgehende Anacrusis würde zwar noch keine Verspause anzeigen, da kein Hiatus oder Syllaba anceps vorhanden ist, aber sie wird durch die Eurhythmie nothwendig gemacht, welche hier eine Pentapodie und eine Tripodie verlangt.

Στρ.

1	⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑	ἴσ. ιβ'.
	– ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ∧	δι. ϑ'.
2	⏑⏑ ⏑ –⏑ ⏑ ⏗	δι. ϑ'.
	– ⏓ –⏑ ⏑ – ⏑	δι. ϑ'.
	– – –⏑ ⏑ – ⏑ – ∧	ἴσ. ιβ'.
3	– –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ —	ἴσ. ιβ'.
	– ⏑ –	ἴσ. ϛ'.
4	⏑⏑ –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑	δι. ϑ'.
	–⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ –	ἴσ. ιβ'.
5	– – ⏑ ⏑⏑ ⏑	ἴσ. ϛ'.
	– ⏑ –⏑ ⏑ – ∧	δι. ϑ'.
6	– – ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑	δι. ϑ'.
	–⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ∧	δι. ϑ'.
7	⏑⏑ ⏑ –⏑ ⏑ ⏗	δι. ϑ'.
	⏑⏑ ⏑ ⏗	ἴσ. ϛ'.
	– ⏑ – ∧	ἴσ. ϛ'.
8	– –⏑ ⏑ – ⏑ ⏗	δι. ϑ'.
	– ⏑ – ⏑ – ⏑	δι. ϑ'.
	–⏑ ⏑ – ⏑ – –	δι. ϑ'.

Ἐπῳδ.

1 ἱερέα κτίλον Ἀφροδί-
τας· ἄγει δὲ χάρις φίλων
ποίνιμος ἀντὶ ἔρ-
γων ὀπιζομένα·

2 σὲ δ', ὦ Δεινομένειε παῖ,
Ζεφυρία πρὸ δόμων
3 Λοκρὶς παρθένος ἀπύει,
πολεμίων καμάτων
ἐξ ἀμαχάνων

4 διὰ τεὰν δύναμιν δρακεῖσ'
ἀσφαλές.
5 θεῶν δ' ἐφε-
τμαῖς Ἰξίονα φαντὶ ταῦ-
τα βροτοῖς

6 λέγειν ἐν πτερόεντι τροχῷ
7 παντᾷ κυλινδόμενον·
8 τὸν εὐεργέταν ἀγαναῖς ἀμοιβαῖς
9 ἐποιχομένους τίνεσθαι.

Στρ. enthält drei Perioden, die erste (v. 1. 2) mesodisch, die zweite (v. 3. 4. 5) tristichisch, die dritte (v. 6. 7. 8) palinodisch. Die erste enthält Tetrapodien und Tripodien, die letzte Tripodien und Dipodien; in der mittleren (der tristichischen) sind alle diese Elemente vereint (Tetrapodien, Tripodien und Dipodien).

Ἐπῳδ. enthält vier kleinere Perioden aus vier oder fünf Gliedern. Die erste (v. 1) ist stichisch, die zweite (v. 2. 3) distichisch, die dritte (v. 4. 5) palinodisch, wobei in der zweiten und dritten jedesmal die zweite Reihe als *ἐπῳδικὸν* wiederholt wird. Die letzte Periode bringt ein viertes Element, die Pentapodie, hinzu, welche mit einer Tripodie zu einer distichischen Verbindung vereint wird. Ueber die Abtheilung dieser letzten Verse habe ich bereits oben gesprochen.

Ἐπῳδ.

1	⏖ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ ⏗	ἴσ. ιβʹ.
	– ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ ⏗	ἴσ. ιβʹ.
	–⏑ ⏑ – ⏑ ⏗	δι. ϑʹ.
	– ⏑ –⏑ ⏑ – Λ	δι. ϑʹ.
2	⏑ – –⏑ ⏑ – ⏑ ⏗	ἴσ. ιβʹ.
	⏖ ⏑ –⏑ ⏑ – Λ	δι. ϑʹ.
3	⏑ – –⏑ ⏑ – ⏑ ⏗	ἴσ. ιβʹ.
	⏖ ⏑ –⏑ ⏑ ⏗	δι. ϑʹ.
	– ⏑ – ⏑ – Λ	δι. ϑʹ. ἐπῳδ.
4	⏖ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ ⏗	ἴσ. ιβʹ.
	– ⏑ – Λ	ἴσ. ϛʹ.
5 ⏑	– ⏑ ⏗	ἴσ. ϛʹ.
	– ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ ⏗	ἴσ. ιβʹ.
	– ⏑ – Λ	ἴσ. ϛʹ. ἐπῳδ.
6	⏑ – –⏑ ⏑ ⏗ – ⏑ – Λ	ἡμ. ιεʹ.
7 –	– ⏑ –⏑ ⏑ – Λ	δι. ϑʹ.
8	⏑ – – ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ – –	ἡμ. ιεʹ.
9 ⏑	–⏑ ⏑ – ⏑ – –	δι. ϑʹ.

Wir schliessen hieran ein Beispiel der Aeschyleischen und Sophokleischen Eurhythmie.

Aeschyl. Eum. 321 ff.:

Στρ.

Μᾶτερ ἅ μ' ἔτικτες, ὦ μᾶτερ νὺξ, ἀλαοῖσιν
καὶ δεδορκόσιν ποινὰν,
κλῦϑ', ὁ Λατοῦς γὰρ ἶνίς μ' ἄτιμον τίϑησιν,
τόνδ' ἀφαιρούμενος
πτῶκα, ματρῷον ἅγνισμα κύριον φόνου.
ἐπὶ δὲ τῷ τεϑυμένῳ
τόδε μέλος παρακοπὰ, παραφορὰ φρενοδαλὴς
ὕμνος ἐξ Ἐρινύων
δέσμιος φρενῶν, ἀφόρμικτος, αὑονὰ βροτοῖς.

'Αντ.

Τοῦτο γὰρ λάχος διανταία Μοῖρ' ἐπέκλωσεν
ἐμπέδως ἔχειν, θνατῶν
τοῖσιν αὐτουργίαι ξυμπέσωσιν μάταιοι,
τοῖς ὁμαρτεῖν, ὄφρ' ἂν
γᾶν ὑπέλθῃ· θανὼν δ' οὐκ ἄγαν ἐλεύθερος.
ἐπὶ δὲ τῷ τεθυμένῳ
τόδε μέλος παρακοπὰ, παραφορὰ φρενοδαλὴς,
ὕμνος ἐξ 'Ερινύων
δέσμιος φρενῶν, ἀφόρμικτος, αὐονὰ βροτοῖς.

–́ ∪ – ∪ – ∪ ⊔	–́ – – ∪ ∪ – ∪̄	4 + 3
–́ ∪ – ∪ ⊔ – ∪̲		4
–́ ∪ ⊔ – ∪ ⊔	–́ ∪ ⊔ – ∪ – ∪̄	4 + 4
–́ ∪ ⊔ – ∪ ⊔		4
–́ ∪ ⊔ – ∪ ⊔	–́ ∪ – ∪ – ∪ –	4 + 4
∪́∪ ∪ ⊔ ∪∪ ∪ ⊔		4
∪́∪ ∪ ⊔ ∪∪ ∪ ⊔	∪́∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪̲	4 + 3
–́ ∪ – ∪ – ∪ ⊔		4
–́ ∪ – ∪ – ∪ ⊔	–́ ∪ – ∪ – ∪ ⊔	4 + 4

Die handschriftliche Lesart *ἀλαοῖσιν* im ersten Verse hat man bisher in *ἀλαοῖσι* verwandelt, weil man das Wort mit dem folgenden zu einem Verse verband und *νὺξ ἀλαοῖσιν καὶ δεδορκόσιν ποινὰν* dem antistrophischen *Μοῖρ' ἐπέκλωσεν ἐμπέδως ἔχειν θνατῶν* nicht respondirte. Aber mit Unrecht; grade die handschriftliche Form gibt uns einen Fingerzeig, dass hier ein Versende statt findet.

Das metrische Grundthema ist die trochäische Tetrapodie, welche durch Syncope der Thesen und Auflösung der Arsen variirt und der Lyrik dienstbar gemacht wird. Die Syncope absorbirt entweder die Schlussthesis der Tetrapodie, oder die dritte, oder die zweite, oder endlich die zweite und vierte zugleich; im ersten Falle erscheint eine catalectische Tetrapodie, im zweiten eine catalectische Tripodie mit einem einzelnen Trochäus oder Spondeus, im dritten ein Creticus mit vollständiger trochäischer Dipodie, im vierten zwei Cretici, die durch Auflösung der ersten Arsis in zwei Päone übergehen können. So entstehen aus der Tetrapodie

– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏓

1. – ⏑ – ⏑ – ⏑ –   μᾶτερ ἅ μ' ἔτικτες ὦ

2. – ⏑ – ⏑ –   – ⏓ καὶ δεδορκόσιν ποινὰν

3. – ⏑ –   – ⏑ – ⏓ -νίς μ' ἄτιμον τίθησιν

4. – ⏑ –   – ⏑ –   τόνδ' ἀφαιρούμενος

5. ⏑⏑⏑ –   ⏑⏑⏑ –   ἐπὶ δὲ τῷ τεθυμένῳ

Nach § 20. 35 sind diese Reihen rhythmisch gleich, ῥυθμοὶ ἴσοι δωδεκάσημοι.

Die Auflösung der ersten Arsis tritt da ein, wo die Stimmung den Culminationspunct der Bewegung erreicht und ohne Zweifel auch die orchestische Bewegung am raschesten war. Syncope und Auflösung sind hier vereinigt, um den höchsten Grad des Effectes hervorzubringen: die Verse fliessen in ersten Päonen dahin, welche ebenfalls in Tetrapodien einzutheilen und an Anzahl der Arsen wie in der Gestalt des Tactes den Cretici völlig gleich sind. Der ῥυθμὸς τρίσημος bleibt derselbe; er geht hier nicht etwa in den ῥυθμὸς ἡμιόλιος über, sondern nimmt nur durch die Auflösung eine mannigfachere Form an. Die in Päonen gesungenen Worte sind der Grundton des Strophenpaares. Am Schlusse legt sich der Sturm und der zweite Theil des Ephymnions verläuft wieder im stolzen Pathos: es kehren dieselben Reihen zurück, mit denen die Strophe anhob.

Zweimal tritt zu den Tetrapodien eine glyconeische Tripodie:

– ⏓ –⏑ –⏑⏑ – ⏓ μᾶτερ νὺξ ἀλαοῖσιν

und ⏑⏑ ⏑ –⏑ –⏑⏑ – ⏓ παραφορὰ φρενοδαλής.

Die letztere schliesst sich an die zu Päonen aufgelösten Cretici an und daher unterliegt ihre erste Arsis dem dort waltenden Gesetze der Auflösung. Nach welchem Grundsatze Aeschylus die Glyconeen den trochäisch-cretischen Reihen hinzugefügt hat, wird sich sogleich genauer zeigen.

Dieses und keine anderen sind die metrischen Elemente unserer Strophe: trochäische Tetrapodien, syncopirt und aufgelöst, und zwei glyconeische Tripodien. So zeigt sich eine grosse Einfachheit des Metrums: die mannigfachen Formen sind nur Variationen desselben Grundthemas. Anders Hermann, der in der Strophe zwei Trochäi semanti (im Sinne Böckh's) angenommen hat, den einen μᾶτερ am Schlusse von

μᾶτερ ἅ μ' ἔτικτες ὦ μᾶτερ,

den anderen ποινὰν in

νὺξ ἀλαοῖσι καὶ δεδορκόσιν ποινάν.

Der erste fällt durch die eurhythmische Abtheilung der Strophe von selber weg; μᾶτερ wird zur Basis der glyconeischen Tripodie. Aber auch der zweite ποινὰν ist kein semantus, sondern wie die zwei letzten Silben des folgenden Verses τίθησιν ein einziger ῥυθμ. τρίσημος (ἄλογ.), mit einer einzigen Arsis; die Thesis ist als Schlusssilbe verlängert. Die Syncope der vorausgehenden Thesis kann hier ebenso wenig befremden, wie in

στρ. δ' τε μνήμονες σεμναὶ

ib. ἀναλίῳ λάπᾳ

Soph. Oed. R. 1095: ταῦτ' ἀρέστ' εἴη.

Die Syncope kann sowohl die dritte, als die zweite oder vierte Thesis der trochäischen Tripodie treffen, in allen diesen Fällen treten zwei Arsen unvermittelt zusammen.

Soviel über die metrische Composition. Diese einfachen Elemente hat Aeschylus mit bewunderungswürdiger Kunst zu einem eurhythmisch vollendeten Ganzen verbunden. Vor allem zeigt sich als ein durchgreifendes Gesetz, dass ein längerer Vers stets mit einem kürzeren abwechselt. Die Tetrapodie tritt nämlich entweder als einzelner selbstständiger Vers auf, oder sie wird mit einer zweiten Tetrapodie oder einer glyconeischen Tripodie zu einer Octapodie oder Heptapodie verbunden. Der Gang des Rhythmus wird hierdurch nicht verändert: die Tetrapodie oder Tripodie bleibt auch in jener Verbindung ein selbstständiges Ganze mit energischerer Hervorhebung der ersten Arsis. Die Gliederung nach Versen bestimmt bloss die ausserhalb des Rhythmus stehenden Pausen, in denen der Gesang wie die orchestische Bewegung einen Halt macht. In unserer Strophe tritt nun ein solcher Halt abwechselnd nach zwei oder einer Reihe ein. Er ist nicht der rhythmische χρόνος κενὸς, sondern er unterbricht den Rhythmus und ist, wie Böckh bemerkt, ein nur der alten Musik eigenthümliches Kunstmittel; er steht mit der Orchestik im innigsten Zusammenhange und ist deshalb ebenso wie die künstliche Verschlingung der melodischen Reihen der neueren Musik fremd geblieben.

Der Wechsel der langen und kurzen Verse ist aber nur

die äussere Form, in der uns das Lied auf den ersten Blick entgegentritt. In dieser einfachen Folge ist der vollendetste Periodenbau verborgen, der mit dem Zwecke des Liedes in Harmonie steht. Ihrer eurhythmischen Gliederung nach, welche Hand in Hand mit der orchestischen Bewegung geht, bildet die Strophe eine einzige verschlungene Periode und stellt so auch äusserlich den *ὕμνος δέσμιος* dar. Wie der Inhalt das Gemüth des Orestes mit unsichtbaren Banden verstricken und umdüstern soll, damit er den Garnen der Erinyen nicht entspringt, so stellt auch die Anordnung der Reihen diese magisch verschlungenen Kreise dar: zwei Perioden sind so in einander verschlungen, dass das Ende der ersten zugleich den Mittelpunct der zweiten bildet. Hierüber im Einzelnen folgendes:

V. 6 *τόδε μέλος παρακοπὰ παραφορὰ φρενοδαλής* bildet das Ende der ersten Periode und zugleich den Mittelpunct der zweiten: er ist der Brennpunct der ganzen Strophe, in welchem alle Radien zusammenlaufen, er enthält die höchste Steigerung der Leidenschaft, sein Inhalt drückt zugleich die Grundstimmung und den Zweck des ganzen Liedes aus. Der Glyconeus *παραφορὰ φρενοδαλής* steht als Schlussstein der ersten Periode und hat als solcher seine Bedeutung: der Glyconeus ist noch rascher und bewegter als die Trochäen, in ihm wird die Erregtheit auf ihren Gipfelpunct getrieben.

Dem Endvers der Periode entspricht der Anfang v. 1 *Μᾶτερ ἅ μ' ἔτικτες ὦ μᾶτερ νὺξ ἀλαοῖσιν*; vgl.

v. 1. –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́   –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ ⏒
v. 7. ⏑́⏑ ⏑ –́   ⏑́⏑ ⏑ –́   ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏒

Auch er besteht aus einer trochäischen Tetrapodie und einer glyconeischen Tripodie, aber in viel grösserer Ruhe gehalten, ohne Syncope der Thesen und ohne Auflösung der Arsen; bloss am Ende der Tetrapodie ist die Thesis unterdrückt. Die zwei Päonen v. 7, hervorgegangen aus zwei Cretici oder vielmehr aus einer syncopirten Tetrapodie, stehen rhythmisch der Tetrapodie v. 1 völlig gleich.

Innerhalb beider Verse stehen zwei Octapodien, von jenen und von einander durch Tetrapodien getrennt. So ergibt sich eine mesodische Periode von sieben Gliedern: den Mittelpunct

derselben bildet die Tetrapodie v. 4 *τόνδ' ἀφαιρούμενος*, die auf jeder Seite von einer Octapodie, einer Tetrapodie und einer Heptapodie umgeben ist; die umschliessenden Seitenreihen sind in gleichen Abständen vom Mittelpuncte von gleicher rhythmischer Grösse.

An den Schlussvers v. 7 reihen sich noch zwei andere Verse, die in umgekehrter Ordnung den beiden ihm vorausgehenden entsprechen, v. 8 *ὕμνος ἐξ Ἐρινύων* dem v. 6, v. 9 *δέσμιος φρενῶν ἀφόρμικτος, αὐονὰ βροτοῖς* dem v. 5. Der Schlussvers der ersten Periode wird hierdurch selber wieder zum Mittelpuncte einer neuen; um ihn schliessen sich zwei Tetrapodien und zwei Octapodien, die nach der vorderen Seite sich bis an das Centrum der ersten Periode erstrecken.

Sophocl. Oedip. Col. 668.

Στρ. α'.

1 *εὐίππου, ξένε, τᾶσδε χώρας*
2 *ἵκου τὰ κράτιστα γᾶς ἔπαυλα,*
3 *τὸν ἀργῆτα Κολωνὸν, ἔνθ' ἁ λίγεια μινύρεται*
4 *θαμίζουσα μάλιστ' ἀηδὼν χλωραῖς ὑπὸ βάσσαις,*
5 *τὸν οἰνῶπα νέμουσα κισσὸν καὶ τὰν ἄβατον θεοῦ*
6 *φυλλάδα μυριόκαρπον ἀνήλιον*
7 *ἀνήνεμόν τε πάντων*
8 *χειμώνων, ἵν' ὁ βακχιώτας*
9 *ἀεὶ Διόνυσος ἐμβατεύει*
10 *θεαῖς ἀμφιπολῶν τιθήναις.*

–́ – | – ⏑ ⏑ | – ⏑ | – – v. 1
⏑ –́ ⏑ ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏓ 2
–́⏑ – | – ⏑ ⏑ | – ⏑ | ⊔ 3
– – | – ⏑ ⏑ | – ⏑ | – ∧
⏑́ – | – ⏑ ⏑ | – ⏑ | ⊔ 4
–́ – | – ⏑ ⏑ | – –
–́⏑ – | – ⏑ ⏑ | – ⏑ | ⊔ 5
–́ – | – ⏑ ⏑ | – ⏑ | – ∧
–́ ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ 6
⏑ –́ ⏑ | – ⏑ | – – 7
–́ – | – ⏑ ⏑ | – ⏑ | – – 8
⏑ –́ ⏑ ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – – 9
Ἐπῳδικόν – –́ ⏑ ⏑ | – ⏑ | – – 10

Στρ. β'.

1 *ἔστιν δ' οἷον ἐγὼ γᾶς Ἀσίας οὐκ ἐπακούω,*
2 *οὐδ' ἐν τᾷ μεγάλᾳ Δωρίδι νάσῳ Πέλοπος πώποτε βλαστὸν*
3 *φύτευμ' ἀχείρητον αὐτόποιον,*
4 *ἐγχέων φόβημα δαΐων,*
5 *ὃ τᾷδε θάλλει μέγιστα χώρᾳ,*
6 *γλαυκᾶς παιδοτρόφου φύλλον ἐλαίας·*
7 *τὸ μέν τις οὔθ' ἁβὸς οὔτε γήρᾳ*
8 *σημαίνων ἁλιώσει χερὶ πέρσας· ὁ γὰρ αἰὲν ὁρῶν κύκλος*
9 *λεύσσει νιν Μορίου Διὸς*
10 *χἀ γλαυκῶπις Ἀθάνα.*

–́ – – ⏑ ⏑ – ∧ 1
–́ ⏑ ⏑ └ – ⏑ ⏑ – –
–́ – – ⏑ ⏑ └ – ⏑ ⏑ └ –́ ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ 2
– –́ ⏑ └ – ⏑ – ⏑ – – 3
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ∧ 4
– –́ ⏑ └ – ⏑ – ⏑ – – 5
–́ – – ⏑ ⏑ └ – ⏑ ⏑ – – 6
⏓ –́ ⏑ └ – ⏑ – ⏑ – – 7
–́ – – ⏑ ⏑ └ – ⏑ ⏑ └ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ∧ 8
–́ – – ⏑ ⏑ – ⏑ – ∧ 9
–́ – – ⏑ ⏑ – –

Στρ. α' bildet eine palinodische Periode mit einem *ῥυθμὸς ἐπῳδικός*: 2 rhythmisch gleiche tristichische Gruppen werden von 2 rhythmisch und metrisch gleichen distichischen Gruppen umschlossen. Die Verseinheit in v. 3, 4, 5, die gewöhnlich je in 2 Verse abgetheilt sind, wird durch die Eurhythmie gesichert.

Στρ. β' eine mesodische Periode. Die Rhythmen der zwei Anfangsverse (*ῥυθμ. ἐννεάσ. διπλ.*, *δωδεκάσ. ἴσ.*, *πεντεκαιδεκάσ. ἡμιόλ.* und *δωδεκάσ. ἴσ.*) kehren *ἐναντίως τῇ τάξει* als Schluss zurück. In der Mitte stehen 3 metrisch gleiche jambische Verse, durch 2 *ῥυθμοὶ πεντεκαιδεκάσημοι ἡμιόλιοι* von einander getrennt. Der dreimal wiederkehrende jambische Vers hat hier wie die catalectischen Verse in den jambischen Strophen der Tragiker die Messung

– – ⏑ └ – ⏑ – – ⏑ └ – ∧ Vgl. S. 86. 87.

und ist somit zu einem *ῥυθμὸς ὀκτωκαιδεκάσημος διπλάσιος* ausgedehnt, was wir übrigens in dem Schema nicht angegeben, weil die specielle Theorie der jambischen Strophen und ihrer Elemente nicht in die Rhythmik, sondern in die Metrik gehört. Die eurhythmische Responsion zeigt, wie die Choriamben mit einander zu Reihen verbunden sind.

Als Beispiel eines Melos mit *ἀμετάβολα* diene

Aristoph. Ran. 209.

Der Gesang zerfällt in acht Strophen, die erste als Proodos, die letzte als Epodos, die sechs mittleren je paarweise respondirend. Eine jede Strophe schliesst mit dem Epiphonem *βρεκεκεκὲξ κοὰξ κοάξ*, welches ausserdem nur noch im Anfange der Proodos und nach Bergk's Restitution im Epodos vorkommt. Das Metrum besteht von *στρ. β′* an überall aus Dimetern, bald mit, bald ohne Anacrusis, bald *ὁλόκληροι*, bald syncopirt. *Στρ. α′* geht von Dimetern in glyconeische Verse über.

Προῳδ.

Βρεκεκεκὲξ κοὰξ κοάξ,	⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ∧
βρεκεκεκὲξ κοὰξ κοάξ.	⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ∧
λιμναῖα κρηνῶν τέκνα	– – ⏑ ⌴ – ⏑ ⏓
ξύναυλον ὕμνων βοὰν	⏑ – ⏑ ⌴ – ⏑ –
φθεγξώμεθ', εὔγηρυν	– – ⏑ ⌴ – ⏒
ἐμὰν ἀοιδὰν, κοὰξ κοάξ.	⏑ – ⏑ ⌴ – ⏑ – ⏑ –
ἣν ἀμφὶ Νησήιον	– – ⏑ ⌴ – ⏑ –
Διὸς Διόνυσον ἐν	⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ –
λίμναις ἰαχήσαμεν,	– –⏑ ⏑ – ⏑ –
ἡνίχ' ὁ κραιπαλόκωμος	–⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑
τοῖς ἱεροῖσι χύτροισι	–⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑
χωρεῖ κατ' ἐμὸν τέμενος λαῶν ὄχλος.	– –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
Βρεκεκεκὲξ κοὰξ κοάξ.	⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Die Proode zerfällt in zwei gleichmässig gebaute Perioden, die zweite vom zweiten Verse an in ein mannigfaltigeres glyconeisch-dactylisches Metrum übergehend, in Uebereinstimmung mit dem Inhalte, der sich hier gleichsam zu einem Hymnus auf Dionysos erhebt. Beide Perioden schliessen mit einer Pentapodie, rhythmisch gleich, und durch Anacrusis und Catalexis der auslautenden Thesis auch metrisch conform:

die erste ⏑ – ⏑ ⊥ – ⏑ – ⏑ –
die zweite – – ⏖ – ⏖ – ⏑ – ⏑ –

Jeder Pentapodie gehen fünf Verse voraus, in der ersten Periode 4 Dimeter und 1 Tripodie, in der zweiten umgekehrt 1 Dimeter und 4 Tripodien, worin sich eine symmetrische Ordnung in gegenseitiger Wechselbeziehung nicht verkennen lässt. Wie die schliessenden Pentapodien nicht unvermittelt dastehen, so findet auch der Anfang der zweiten Periode *ἢν ἀμφὶ Νυσήιον* in den vier Dimetern der ersten Periode, die Tripodie *φθεγξώμεθ' εὔγηρυν* in den vier Tripodien der zweiten Periode ihr rhythmisches Ebenbild.

Στρ. α'.

Δ. Ἐγὼ δέ γ' ἀλγεῖν ἄρχομαι
τὸν ὄρρον, ὦ κοὰξ κοάξ·
ὑμῖν δ' ἴσως οὐδὲν μέλει.
Β. Βρεκεκεκὲξ κοὰξ κοάξ.

Ἀντ. α'.

Δ. Ἐγὼ δὲ φλυκταίνας γ' ἔχω,
χὠ πρωκτὸς ἰδίει πάλαι
κᾆτ' αὐτίκ' ἐγκύψας ἐρεῖ —
Β. Βρεκεκεκὲξ κοὰξ κοάξ.

Στρ. β'.

Δ. Ἀλλ' ἐξολέσθω κοάξ·
οὐδὲν γάρ ἐστ' ἢ κοάξ.
Β. [φθέγξομαι μὴν] εἰκότως
[τοῦτ'] ἔγωγ', ὦ πολλὰ πράττων·
ἐμὲ γὰρ ἔστερξαν μὲν εὔλυ-
ροί τε Μοῦσαι καὶ κεροβάτας
Πὰν, ὁ καλαμόφθογγα παίζων·
προσεπιτέρπεται δ' ὁ φορμι-
κτὰς Ἀπόλλων, ἕνεκα δόνακος,
ὃν ὑπολύριον ......
ἔνυδρον ἐν λίμναις τρέφω.
Βρεκεκεκὲξ κοὰξ κοάξ.

Ἀντ. β'.

Δ. Ἀλλ', ὦ φιλῳδὸν γένος
παύσασθε. Β. μᾶλλον μὲν οὖν
φθεγξόμεσθ', εἰ δή ποτ' εὐ-
ηλίοις ἐν ἁμέραισιν
ἡλάμεσθα διὰ κυπείρου
καὶ φλέω, χαίροντες ᾠδῆς
ἐν πολυκολύμβοισι μέλεσιν,
ἢ Διὸς φεύγοντες ὄμβρον
ἔνυδρον ἐν βυθῷ χορείαν
αἰόλαν ἐφθεγξάμεσθα
πομφολυγοπαφλάσμασιν.
Βρεκεκεκὲξ κοὰξ κοάξ.

Στρ. γ'.

Δ. Τουτὶ παρ' ὑμῶν λαμβάνω.
Β. δεινά τἄρα πεισόμεσθα.
Δ. δεινότερα δ' ἔγωγ', ἐλαύνων
εἰ διαρραγήσομαι.
Β. Βρεκεκεκὲξ κοὰξ κοάξ.

Ἀντ. γ'.

Δ. Οἰμώζετ'· οὐ γάρ μοι μέλει.
Β. ἀλλὰ μὴν κεκραξόμεσθά γ'
ὁπόσον ἡ φάρυγξ ἂν ἡμῶν
χανδάνῃ δι' ἡμέρας.
Βρεκεκεκὲξ κοὰξ κοάξ.

Ἐπῳδός.

Δ. Τούτῳ γὰρ οὐ νικήσετε.
Β. οὐδὲ μὴν ἡμᾶς σὺ πάντως.
Δ. οὐδὲ μὴν ὑμεῖς γ' ἐμὲ
οὐδέποτε· κεκράξομαι γάρ,
κἂν με δῇ δι' ἡμέρας,
βρεκεκεκὲξ κοὰξ κοάξ,
ἕως ἂν ὑμῶν ἐπικρατήσω τοῦ κοάξ,
βρεκεκεκὲξ κοὰξ κοάξ.
ἔμελλον ἄρα παύσειν ποθ' ὑμᾶς τοῦ κοάξ.

Στρ. α' besteht in dreimaliger Wiederholung des jambischen Dimeter

⏑̄ – ⏑ – ⏑̲ – ⏑ –;

dasselbe Metrum bildet auch den Anfang von στρ. β' und γ', nur mit Syncope der mittleren Thesis

⏑̄ – ⏑ └ – ⏑ –,

in der längeren στρ. β' zweimal wiederholt. Die folgenden Verse beider Strophen gehen in trochäische Dimeter über, nach Art eines Systems verbunden. Rhythmisch sind alle diese Dimeter von gleicher Geltung, und somit ergibt sich eine durchgehend stichische Eurhythmie, völlig angemessen dem Inhalte, der nur in der lyrischer gehaltenen Proode einen grösseren Wechsel des Metrums und eine künstlichere Rhythmenfolge erheischte. Die Epode ist dem vorausgehenden Strophenpaare analog gebildet; zwei jambische Trimeter mit dazwischen stehendem Epiphoneme machen den Uebergang zu dem folgenden Dialog. Das von Bergk vor ihnen eingeschobene βρεκεκεκὲξ κοὰξ κοὰξ wird durch die Composition nothwendig erfordert. Vielleicht sind die Trimeter von der Epode abzuscheiden; dann würde mit Auswerfung des Verses οὐδὲ μὴν ὑμεῖς γ' ἐμὲ, der durch die Catalexis befremdet, die Epode dem vorausgehenden Strophenpaare antistrophisch respondiren.

Στρ. γ' ist im Anfange verdorben: ich habe v. 1 ἐξόλοισθ' αὐτῷ in ἐξολέσθω verändert, in v. 2 οὐδὲν γάρ ἐστ' ἀλλ' ἢ κοὰξ habe ich ἀλλ' gestrichen. In v. 3 ist die handschriftliche Lesart εἰκότως ἔγωγ' ὦ πολλὰ πράττων in εἰκότως γ' ὦ π. π. verändert worden, aber die Responsion zeigt, dass hier vielmehr ein Ausfall statt gefunden hat. Der Erklärung des Schol. τοῦτο

βοῶ folgend schiebe ich vor ἔγωγ' ein τοῦτ' ein; εἰκότως bildete den Schluss eines catal. Dimeter troch.; es gieng etwa ein φθέγξομαι μὴν voraus, was wir hier nach Analogie der übrigen Strophen erwarten müssen (vgl. προῳδ. φθεγξώμεθ', ἀντ. β' μᾶλλον μὲν οὖν φθεγξόμεσθ', στρ. γ' ἀλλὰ μὴν κεκραξόμεσθά γ', στρ. δ' κεκράξομαι γάρ). In den Schlussversen ist eine Lücke von einem Monometer; Reissig hat sie hinter ὑπολύριον angenommen.

Anhang.

Excurs

über Aristox. rh. 289 Mor.

(Zu § 12 ff. u. § 8, Anm. 6.)

Τῶν δὲ ποδῶν οἱ μὲν ἐκ δύο χρόνων σύγκεινται, τοῦ τε ἄνω καὶ τοῦ κάτω, οἱ δὲ ἐκ τριῶν, δύο μὲν τῶν ἄνω, ἑνὸς δὲ τοῦ κάτω, οἱ δὲ ἐξ ἑνὸς μὲν τοῦ ἄνω, δύο δὲ τῶν κάτω.

Einige Zeilen weiter:

Διὰ τί δὲ οὐ γίνεται πλείω σημεῖα τῶν τεττάρων, οἷς ὁ πούς χρῆται κατα τὴν αὑτοῦ δύναμιν, ὕστερον δειχθήσεται.

Den Sinn dieser Stelle und die beiden Klassen von *πόδες*, die Aristoxenus hier und in dem Folgenden annimmt, s. S. 52. 53. Wir halten die obigen Worte weder für verdorben noch für lückenhaft. Anders unsere Vorgänger. Der grösste *πούς καθ' αὑτὸν* ist der von vier *χρόνοι*, ein solcher ist aber in der Aufzählung nicht erwähnt, und deshalb findet nach ihrer Meinung eine Lücke oder eine Textesverderbnis statt. Feussner schreibt *καὶ πάλιν* anstatt des letzten *οἱ δὲ* und fügt hinzu: *οἱ δὲ ἐκ τεττάρων, δύο τε τῶν ἄνω καὶ δύο τῶν κάτω.* Cäsar, Zeitschr. f. Alterth. 1841, No. 1, verwirft dies und verändert die Worte:

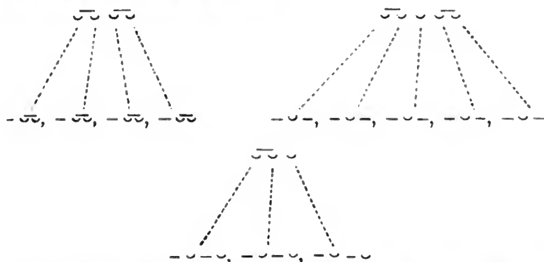
οἱ δὲ ἐκ τριῶν, δύο μὲν τῶν ἄνω, ἑνὸς δὲ τοῦ κάτω,
οἱ δὲ ἐξ ἑνὸς μὲν τοῦ ἄνω, δύο δὲ τῶν κάτω

in

οἱ δὲ ἐκ τριῶν, ἑνὸς μὲν τοῦ ἄνω, δύο δὲ τῶν κάτω,
οἱ δὲ ἐκ τεττάρων, δύο μὲν τῶν ἄνω, δύο δὲ τῶν κάτω.

Feussner und Cäsar haben die *πόδες ἐκ τεττάρων*, welche Aristoxenus im Sinne hat, richtig angegeben, zwei Arsen und zwei Thesen, worüber die S. 57 von uns mitgetheilte Stelle des Psellus keinen Zweifel lässt. Aber eine Textveränderung ist dennoch nicht nöthig. Psellus hat seine Worte aus Aristoxenus genommen, aber nicht aus der vorliegenden Stelle, die er p. 626

Caes. wörtlich wiedergibt, nur dass er ἢ statt des letzten *οἱ δὲ ἐξ* schreibt, sondern aus einer andern. Welche dies sei, lässt sich leicht bestimmen, es ist dieselbe, worauf Aristoxenus selber hinweist, wenn er sagt: *διὰ τί δὲ οὐ γίνεται πλείω σημεῖα . . . ὕστερον δειχθήσεται*, der Schluss seiner Lehre von der *αὔξησις ποδῶν*, die uns nur bis zum *μέγεθος ὀκτάσημον* erhalten ist. Aristoxenus führte die *μεγέθη* bis zum *ἑκκαιδεκάσημον δακτυλικὸν, ὀκτωκαιδεκάσημον ἰαμβικὸν* und *πεντεκαιεικοσάσημον παιωνικόν*. Dies sind die grössten der durch die *διαίρεσις ῥυθμοποιίας* hervorgebrachten *πόδες*: die kleinsten Füsse der drei Rhythmengeschlechter enthalten 3, 4, 5 Moren, die grössten eine gleiche Anzahl Füsse oder Dipodien, und zwar der *μέγιστος δακτυλικὸς* 4 dactylische Füsse, der *μέγιστος παιωνικὸς* 5 päonische Füsse, der *μέγιστος ἰαμβικὸς* 3 jambische Dipodien. Der einzelne Bestandtheil des durch *διαίρεσις ῥυθμοποιίας* entstandenen *πούς μέγιστος* wird als *πούς καθ' αὐτὸν* angesehen.



Die jambische Dipodie im *μέγιστος πούς ἰαμβικὸς* steht der dactylischen und päonischen Monopodie des *μέγιστος πούς παιωνικὸς* und *δακτυλικὸς* analog, dort nimmt die Dipodie, hier die Monopodie die Stelle des *χρόνος πρῶτος* ein, der den einzelnen Bestandtheil des entsprechenden *πούς ἐλάχιστος* ausmacht. Deshalb sagt Psellus oder vielmehr sein Gewährsmann Aristoxenus mit Recht: *αὔξεται δὲ ἐπὶ πλειόνων τό τε ἰαμβικὸν γένος καὶ τὸ παιωνικὸν τοῦ δακτυλικοῦ, ὅτι πλείοσι σημείοις ἑκάτερον αὐτῶν χρῆται. οἱ μὲν γὰρ τῶν ποδῶν δύο μόνοις πεφύκασι σημείοις χρῆσθαι, ἄρσει καὶ βάσει, οἱ δὲ τρισὶν, ἄρσει καὶ διπλῇ βάσει, οἱ δὲ τέταρσι, δύο ἄρσεσι καὶ δύο βάσεσι*, d. h. der grösste dactylische Fuss enthält weniger Moren als der grösste päonische und jambische, denn der grösste dactylische besteht aus vierzeitigen dactylischen Monopodien von je einer Thesis und einer Arsis, der grösste päonische aus fünfzeitigen päonischen Monopodien von je einer Thesis und zwei Arsen (-́ ⏑ -́), der grösste jambische aus sechszeitigen

jambischen Dipodien von je zwei Thesen und zwei Arsen (⏗ ⏑ ⏗ ⏑). Hierauf bezieht sich Aristoxenus, wenn er sagt: *διὰ τί δὲ οὐ γίνεται πλείω σημεῖα τῶν τεττάρων, οἷς ὁ πους χρῆται κατὰ τὴν αὑτοῦ δύναμιν, ὕστερον δειχθήσεται*; der grösste *πους κατὰ τὴν αὑτοῦ δύναμιν* oder *καθ' αὑτὸν* ist nämlich die jambische Dipodie als Bestandtheil des von der *διαίρεσις ῥυθμοποιίας* gebildeten *πους μέγιστος ἰαμβικὸς*, ein *πους καθ' αὑτὸν* von einer grösseren Anzahl *χρόνοι* kann nicht vorkommen, weil der *πους μέγιστος* eine zu grosse, oder wie Aristides sagt, eine nicht mehr als rhythmische Einheit auffassbare Ausdehnung erhielte, wenn ein *πους καθ' αὑτὸν* von mehr als 4 *χρόνοι* seinen einzelnen Bestandtheil bildete.

Gehen wir nun zu der Stelle des Aristoxenus p. 289 Mor. über. Diese muss der Sachlage nach der von Psellus excerpirten zwar ähnlich, aber doch vielfach von ihr verschieden sein, ähnlich weil in beiden von *πόδες καθ' αὑτοὺς* die Rede ist, verschieden, weil die *πόδες καθ' αὑτοὺς* dort als Bestandtheile der durch *διαίρεσις ῥυθμοποιίας* entstandenen *πόδες μέγιστοι*, hier dagegen bloss an sich und abgesehen von der *διαίρεσις* betrachtet werden, wie Aristoxenus selber erklärt (*δεῖ δὲ μὴ διαμαρτεῖν* u. s. w.). Dort konnte nur geredet werden von der dactylischen und päonischen Monopodie und der jambischen Dipodie, nicht aber von der jambischen Monopodie, denn nur jene bilden Bestandtheile der *πόδες μέγιστοι*. Hier dagegen, wo die *πόδες καθ' αὑτοὺς* nach der Anzahl ihrer *χρόνοι* aufgezählt werden sollten, musste auch die jambische Monopodie aufgeführt werden, der *πους ἐλάχιστος*, mit welchem auch die Scala des Aristoxenus beginnt (*τῶν δὲ ποδῶν ἐλάχιστοι μέν εἰσιν οἱ ἐν τῷ τρισήμῳ μεγέθει . . . γίνονται δὲ ἰαμβικοὶ τῷ γένει οὗτοι*). Die jambischen Monopodien sind es, welche Aristoxenus mit den Worten bezeichnet: *οἱ μὲν ἐκ δύο χρόνων σύγκεινται, τοῦ τε ἄνω καὶ τοῦ κάτω*, ⏑́ ⏗̋ od. ⏗̋ ⏑́, im Jambus ist eine kurze Thesis und eine lange Arsis zu einem Fusse vereinigt. Mit denselben Worten sind aber auch die aus einer langen Thesis und einer langen Arsis bestehenden Füsse bezeichnet ⏗ ⏗̋, ⏗̋ ⏗, wie es auch bei Psellus von den *πόδες δακτυλικοὶ* heisst: *οἱ μὲν γὰρ τῶν ποδῶν δύο μόνοις πεφύκασι σημείοις χρῆσθαι, ἄρσει καὶ βάσει*. Die erste Klasse der in der *αὔξησις* angeführten Füsse begreift also nicht ganz dasselbe, wie die erste Klasse bei Mor. p. 289, da in der letzteren Stelle zugleich die jambischen Monopodien darunter verstanden sind. Darauf folgen die Füsse von drei *χρόνοι*:

δύο μὲν τῶν ἄνω, ἑνὸς δὲ τοῦ κάτω,
οἱ δὲ ἑνὸς μὲν τοῦ ἄνω, δύο δὲ τῶν κάτω.

Die letzteren sind mit den *οἱ δὲ τρισὶν, ἄρσει καὶ διπλῇ βάσει* des Psellus identisch und bezeichnen also die päonischen Monopodien ⏗ ⏑ ⏗. Eine jede Silbe des Creticus wird als *χρόνος* gefasst, die erste Länge mit dem Hauptictus als Arsis, die Kürze als Thesis, die zweite Länge mit dem Nebenictus als zweite Arsis (*διπλῇ βάσει*). Diese Auffassung gibt zugleich über die Bedeutung Aufschluss, in welcher Aristoxenus hier das Wort *χρόνος* oder *σημεῖον* gebraucht hat. Böckh verstand darunter *χρόνος πρῶτος*, Feussner besser *χρόνος ποδικὸς*, aber auch das letztere ist zu eng. *Χρόνους ποδικοὺς* oder *ῥυθμικοὺς* im technischen Sinne enthält ein jeder *πούς*, mag er Monopodie oder eine ganze rhythmische Reihe sein, nur zwei, Eine Arsis und Eine Thesis. Deshalb die Zweitheilung in der Scala des Aristoxenus, der die jambische und dactylische Dipodie als einen *πούς δακτυλικὸς* von je einer Arsis und einer Thesis ansicht (3 + 3, 4 + 4). Dieselbe Zweitheilung auch in der päonischen Monopodie (*ὁ δὲ τρία πρὸς τὰ δύο τὸν ἡμιόλιον λόγον* Aristid. 35), ja dem Päon wird ausdrücklich nur Eine Arsis gegeben: *παίων διάγυιος ἐκ μακρᾶς θέσεως καὶ βραχείας καὶ μακρᾶς ἄρσεως*, mit dem Zusatze, dass er aus zwei *σημεῖα* bestände, *δύο γὰρ χρῆται σημείοις* Aristid. 39.



Wenn ihm nun Aristoxenus in unserer Stelle 3 *σημεῖα* oder *χρόνοι* gibt, so folgt, dass hier *χρόνος* nicht für das technische *χρόνος ποδικὸς* steht, sondern im weiteren Sinne gebraucht ist, als die durch eine Silbe ausgedrückte Zeitgrösse überhaupt, die den Bestandtheil eines rhythmischen Fusses bildet. So redet Aristoxenus an dieser Stelle auch von Reihen, die aus 8, 12 und mehreren *χρόνοι* bestehen, während im technischen Sinne die Reihe nur zwei *χρόνοι ποδικοὶ* hat.

Die mit *δύο μὲν τῶν ἄνω, ἑνὸς δὲ τοῦ κάτω* bezeichneten Füsse sind solche, in welchen zwei Silben die Geltung der Thesis haben und Eine die Geltung der Arsis hat: ⏑⏑́ ⏗, ⏗ ⏑⏑́.

2 *χρόνοι*: 1 Thesis und 1 Arsis ⏑ –́, –́ ⏑
– –́, –́ –

3 *χρόνοι*: 2 Thesen und 1 Arsis ⏑⏑ –́, –́ ⏑⏑
1 Thesis und 2 Arsen –́ ⏑ –́

Ausserdem rechnet Aristoxenus zu den *πόδες καθ' ἑαυτῶν δύναμιν* auch noch Füsse von 4 *χρόνοι*, führt diese aber in dem uns vorliegenden Texte nicht nach der Beschaffenheit ihrer *χρόνοι* auf, sondern nennt sie nur als Grenzbestimmung und verweist im Uebrigen auf jene spätere von Psellus

excerpirte Stelle seines Werkes, in welcher die *χρόνοι* (*δύο ἄρσεις καὶ δύο βάσεις*) angegeben waren. Wir haben nicht das Recht, wo Aristoxenus ausdrücklich *ὕστερον δειχθήσεται* sagt, hier aus dem späteren Theile seines Werkes etwas einzuschalten, wenn es auch dem Sinne nach ganz richtig ist. Um so weniger aber sind wir hierzu berechtigt, als der Grund, weshalb Aristoxenus die Füsse von 4 *χρόνοι* übergeht, nicht schwer zu erkennen ist. Die Füsse von 4 *χρόνοι* stehen nämlich den von 2 und 3 *χρόνοι* keineswegs coordinirt gegenüber. Die drei letztern sind die *πόδες ἐλάχιστοι* der drei Rhythmengeschlechter, *τῶν τριῶν γενῶν οἱ πρῶτοι πόδες*, wie sie Aristoxenus bei Psellus p. 624 nennt. Der Fuss von 4 *χρόνοι* dagegen ist in der Form – ᴗ ᴗ – ᴗ oder ᴗ – – ᴗ – der zweite Fuss im dactylischen Geschlechte, in der Form ᴗ ᴗ – – – u. s. w. der zweite Fuss des jambischen Geschlechtes (vgl. die Scala des Aristoxenus unter *ἑξάσημος*). Wo der Fuss von 4 *χρόνοι* eine selbstständige Reihe bildete, da war er gar kein Fuss *καθ' αὑτὸν* oder *καθ' ἑαυτοῦ δύναμιν*, sondern gehörte zu der Klasse der durch *διαίρεσις ῥυθμοποιίας* entstandenen Füsse. Bloss da, wo er selber den Bestandtheil einer Reihe bildete, wie in dem oben betrachteten *πούς μέγιστος ἰαμβικὸς*, nur da wurde er als *πούς καθ' αὑτὸν* angesehen, weil er hier einem *πούς καθ' αὑτὸν* wie der dactylischen oder päonischen Monopodie im *πούς μέγιστος δακτυλικὸς* oder *παιωνικὸς* völlig analog stand. So zeigt sich der Grund, weshalb Aristoxenus an unserer Stelle nur die *πόδες* von 2 und 3 *χρόνοι*, welche stets *πόδες καθ' αὑτοὺς* sind, namentlich aufführt, den *πούς* von 4 *χρόνοι* dagegen, der nur in gewissen Fällen ein *πούς καθ' αὑτὸν* ist, hier nur vorläufig als äusserste Grenze andeutet und erst bei der *αὔξησις ποδῶν* seinen Bestandtheilen nach darlegt. In unserer Scala des Aristoxenus, S. 63, wo er als selbstständige Reihe erscheint, mussten wir ihn deshalb zu den *ὑπὸ τῆς ῥυθμοποιίας γινόμεναι διαιρέσεις* rechnen.

Wie aber sind die auf die Füsse von 3 *χρόνοι* folgenden Worte des Aristoxenus zu verstehen?:

> *Ὅτι μὲν οὖν ἐξ ἑνὸς χρόνου πούς οὐκ ἂν εἴη φανερὸν, ἐπειδήπερ ἓν σημεῖον οὐ ποιεῖ διαίρεσιν χρόνου· ἄνευ γὰρ διαιρέσεως χρόνου πούς οὐ δοκεῖ γίνεσθαι.*

Soll dies heissen, dass es keinen *χρόνος* gibt, der den Umfang eines dreizeitigen Jambus, vierzeitigen Dactylus, fünfzeitigen Päon enthält und also einen ganzen Fuss umfasst? Das stände in Widerspruch mit Allem, was wir sonst von den *χρόνοι* der griechischen Rhythmik wissen, vor allem mit dem Verzeichnis des Anonymus und der Notirung der erhaltenen Hymnen, in welcher eine Einzige Silbe einen vollen dreizeitigen Fuss vertritt, von dem *πούς μο-*

νοσύλλαβος des Scholiasten zu Hermogenes zu geschweigen. Jene Stelle lässt sich nur aus dem ganzen Systeme verstehen. Aristoxenus spricht hier von dem **πους καθ' αὐτὸν** und nur hierauf beziehen sich seine Worte. Ausser diesem gibt es aber auch durch **διαίρεσις ῥυθμοποιίας** hervorgebrachte Füsse, die mit den rhythmischen Reihen identisch sind. Als **πους καθ' αὐτὸν** kann ein drei-, vier- und fünfzeitiger **χρόνος** nicht bestehen, sondern wird durch die **διαίρεσις** mit den benachbarten **χρόνοι** zu einem **πους μείζων** zusammengefasst, bildet also keinen selbstständigen Fuss, sondern nur den Theil eines Fusses. Dies ist dem antiken Systeme völlig angemessen. Aristoxenus selber redet von Silben, die durch die **ἀγωγὴ** den Umfang ganzer Füsse erhalten; aber auch hier sieht er nicht die einzelne verlängerte Silbe als Fuss an, sondern fasst zwei zusammen als einen Fuss auf, der den Umfang einer Dipodie hat, harm. 34. Vgl. S. 174.

Excurs

über Psellus Caes. p. 621.

(Zu § 28.)

Ὁ δέ γε Ἀριστόξενος, οὔκ ἔστι, φησί, μέτρον ἡ συλλαβή. πᾶν γὰρ μέτρον αὐτό τε ὡρισμένον ἐστὶ κατὰ τὸ ποσὸν, καὶ πρὸς τὸ μετρούμενον ὡρισμένως ἔχει. ἡ δὲ συλλαβὴ οὔκ ἔστι κατὰ τοῦτο ὡρισμένη πρὸς τὸν ῥυθμὸν, ὡς τὸ μέτρον πρὸς τὸ μετρούμενον. ἡ γὰρ συλλαβὴ οὐκ ἀεὶ τὸν αὐτὸν χρόνον κατέχει· τὸ δὲ μέτρον ἠρεμεῖν δεῖ κατὰ τὸ ποσὸν, καθὸ μέτρον ἐστί, καὶ τὸ τοῦ χρόνου μέτρον ὡσαύτως κατὰ τὸ ἐν τῷ χρόνῳ ποσόν. ἡ δὲ συλλαβὴ χρόνου τινὸς μέτρον οὖσα οὐκ ἠρεμεῖ κατὰ τὸν χρόνον· μεγέθει μὲν γὰρ χρόνων οὐκ ἀεὶ τὰ αὐτὰ κατέχουσιν αἱ συλλαβαί, λόγον μέντοι τὸν αὐτὸν ἀεὶ τῶν μεγεθῶν· ἥμισυ μὲν γὰρ κατέχειν τὴν βραχεῖαν χρόνου, διπλάσιον δὲ τὴν μακράν.

Die vorliegende Stelle ist augenscheinlich dem ersten Buche des Aristoxenus entnommen, wo von allgemeinen rhythmischen Verhältnissen die Rede war (vgl. S. 8). Aristoxenus behandelt hier den Begriff von Maass und Gemessenem. Die Silbe, sagt er, ist kein Zeitmaass, denn das Maass muss eine bestimmte stätige Grösse haben, und deshalb müsste auch die Silbe, wenn sie

Zeitmaass sein sollte, eine bestimmte stätige Zeitgrösse haben. Aber dies ist nicht der Fall, denn die kurze Silbe ist zwar die Hälfte der langen und die lange das Doppelte der kurzen, und so bewahren die Silben zwar stets dasselbe Verhältnis in der Zeitgrösse (*λόγον τὸν αὐτὸν ἀεὶ τῶν μεγεθῶν*), aber ein absolutes festes Maass haben sie nicht.

Es könnte scheinen, als ob Aristoxenus mit den letzten Worten (*μεγέθει μὲν γὰρ χρόνων οὐκ ἀεὶ τὰ αὐτὰ κατέχουσιν αἱ συλλαβαὶ*) den verschiedenen rhythmischen Werth der Silbe bezeichnen wollte, nach welchem sie bald $\frac{1}{2}$, bald 1, bald $1\frac{1}{2}$, bald 2, bald 3, bald 4, bald 5 Moren enthält. Aber diese Thatsache hätte Aristoxenus für seine Behauptung, dass die Silbe kein festes Zeitmaass sei, nicht als Grund geltend machen können, denn grade durch jenen rhythmischen Werth erhält die Silbe, insofern sie den Bestandtheil eines bestimmten Tactes ausmacht, eine bestimmte Zeitgrösse und wäre mithin fähig, als *μέτρον χρόνου* zu dienen. Aristoxenus versteht hier unter der Unbestimmtheit der Silbendauer dasselbe, was er in einer andern bei Porphyrius erhaltenen Stelle über die *ἀγωγαὶ* geltend macht, nach welcher die Silbe, auch wenn sie eine bestimmte rhythmische Geltung hat, doch immer noch unbestimmt bleibt, sie mag *χρόνος πρῶτος, δίσημος, τρίσημος, τετράσημος* sein oder eine andere rhythmische Geltung haben (*χρόνος πεντάσημος, ἄλογος* oder *βραχέος βραχύτερος*). Dort heisst es nämlich: *εἴπερ εἰσὶν ἑκάστου τῶν ῥυθμῶν ἀγωγαὶ ἄπειροι, ἄπειροι ἔσονται καὶ οἱ πρῶτοι, ... τὸ αὐτὸ δὲ συμβήσεται καὶ περὶ τοὺς δισήμους καὶ τρισήμους καὶ τετρασήμους καὶ τοὺς λοιποὺς τῶν ῥυθμικῶν χρόνων. καθ' ἕκαστον γὰρ τῶν πρώτων τούτων ἔσται δίσημός τε καὶ τρίσημος καὶ τὰ λοιπὰ τῶν οὕτω λεγομένων ὀνομάτων.* Die Silbe kann kein festes Zeitmaass sein, weil ihre Dauer stets von den *ἀγωγαὶ* abhängt, deren Verschiedenheit so mannigfach ist, wie die *τροποὶ ῥυθμοποιίας* und deren *εἴδη*: ebenso in unserer Musik, wo die Achtel-, Viertel- und Halbe-Noten ihren bestimmten rhythmischen Werth haben, aber dennoch kein festes Zeitmaass sind, weil sie durch das Tempo gradezu eine unendliche Mannigfaltigkeit in der Zeitdauer erhalten. Mit den Worten *λόγον μέντοι τὸν αὐτὸν ἀεὶ τῶν μεγεθῶν* will Aristoxenus eben die bloss relative Bestimmtheit der Silbendauer bezeichnen: nur im Verhältnis zu einander haben die Silben ein festes *μέγεθος*, aber nicht an sich; nicht das *μέγεθος*, sondern nur der *λόγος τῶν μεγεθῶν* ist stätig. Die folgenden Worte: *ἥμισυ μὲν γὰρ κατέχειν τὴν βραχεῖαν χρόνου, διπλάσιον δὲ τὴν μακρὰν* enthalten einen concreten Fall des *λόγος τῶν μεγεθῶν*, jenen Allen bekannten und von den Metrikern so oft wiederholten Satz, dass die Kürze die Hälfte der Länge sei. Die durch Ver-

kürzung (Irrationalität) und *τονὴ* hervorgebrachten Zeiten übergeht Aristoxenus, es kommt ihm nicht darauf an, alle rhythmischen Verhältnisse darzulegen, sondern es genügt, den gewöhnlichsten Fall zu nennen, und so bleibt z. B. das durch den *χρόνος ἄλογος* von $1\frac{1}{2}$ Moren bedingte Verhältnis unerwähnt. Dies scheint uns der Sinn der Stelle, und wir können sie bei der Allgemeinheit, in welcher sie gehalten ist, nicht als Beleg für den Grundsatz gebrauchen, dass „das Verhältnis der Länge und Kürze, insofern sie in Verbindung mit einander stehen, d. h. in demselben Tactabschnitt, das von 2 : 1 bleiben muss, mögen auch sonst die Silben eine noch so verschiedene Geltung im Rhythmus erhalten." (Cäsar Rh. Mus. 1842 S. 627.) Uebrigens sind wir mit diesem Grundsatze völlig einverstanden, vorausgesetzt, dass er nur von den rationalen Zeiten gelten soll, und es findet derselbe nicht allein auf Böckh's, sondern auch auf unsere Messung der dorischen Strophe seine volle Anwendung. Auf irrationale Zeiten darf er schon nach dem Begriffe der *ἀλογία* nicht angewandt werden und kann deshalb weder gegen das Verhältniss $2 : 1\frac{1}{2}$ im *χορεῖος ἄλογος*, noch gegen $1\frac{1}{2} : \frac{1}{2}$ in den beiden ersten Silben des kyklischen Dactylus und den beiden letzten des *κρητικὸς* geltend gemacht werden, obwohl das erstere Verhältnis ein epitritisches, das letztere ein triplasisches ist. Vgl. S. 29 A. 10 u. S. 138. Auf diese beiden durch Irrationalität hervorgebrachten Verhältnisse beziehen sich die bei Psellus Caes. p. 624 erhaltenen Worte des Aristoxenus: *γίνεται δέ ποτε πούς καὶ ἐν τριπλασίῳ λόγῳ, γίνεται καὶ ἐν ἐπιτρίτῳ*, Verhältnisse, die Aristoxenus in seiner Scala, wo er bloss *χρόνοι πρῶτοι* als Einheiten annimmt und also bloss von rationalen Zeiten redet, als arrhythmisch abweist. Den *ἐπίτριτοι ἑπτάσημοι* und *τεσσαρεσκαιδεκάσημοι* des Aristides thut dies natürlich keinen Eintrag.

Addenda und Corrigenda.

S. 11 Z. 6: Vgl. § 44.

S. 30: Die über das *γένος τριπλάσιον* des Psellus gegebene Erklärung ist nach S. 237 fin. zu berichtigen.

S. 35 Anm. 7: Cäsar in Zeitschr. f. Alterth. 1841 No. 1.

S. 53 Anm. 4. Vgl. die *χρονικὴ παραύξησις* bei Mar. Vict. 2492.

S. 41 Tabelle: *Ἄρσις* und *Θέσις* umzustellen.

S. 58 Z. 9 u. 25 und S. 59 Z. 4: *ὀκτωκαιδεκάσημον* st. *ὀκτάσημον*.

S. 98 Anm. 4: Hermann opusc. 2, 122.

S. 100 Z. 23: *τεσσαρεσκαιεικοσάσημος* statt *εἰκοσάσημος*.

S. 100 Anm. 9: Vgl. auch die *καινοτομία* des Terpander Plut. de mus. 11.

S. 108 Z. 17 und 109 Z. 4: *σημαντὸς* ⌴̈ ⌴ ⌴̇

S. 133 Tabelle: fis statt gis.

S. 143 Z. 2: Die Zahlen 1, 1 in metrische Accente zu verändern.

S. 143 Z. 7 v. u.: ♪.♬ statt ♪♬

S. 172 Z. 11 v. u.: Dreizweitel statt Zweizweitel.

S. 177 Anm. 4: Psell. Caes. 623 Z. 3 v. u. ff.

Rhythmengeschlechter

und

Rhythmopoeie.

(*λόγος τριπλάσιος* und *ἐπίτριτος*, *ῥυθμοποιία συνεχὴς* und *τελεία*.)

Eine Beilage

zur griechischen Rhythmik

von

A. Rossbach.

Aus den Jahrbüchern für Philologie und Paedagogik besonders abgedruckt.



Leipzig,
Druck und Verlag von B. G. Teubner.
1855.

Die τρία Στησιχόρου konnten bei den alten kein gröszeres πολυθρύλλητον sein als der Satz dasz es nur drei Rhythmengeschlechter gebe. Was nicht dactylisch, iambisch oder paeonisch ist, das ist arrhythmisch, *quidquid istis discrepabit, absonum reddet melos.* Dennoch aber reden die uns erhaltenen Schriften der Rhythmiker noch von einem vierten und fünften rhythmischen Verhältnisse, das zwar weniger εὐφυὴς ist, aber doch zugelassen werden kann. Ich meine damit nicht die irrationalen Füsze, die sich von selber einem der drei Normalrhythmen unterordnen, sondern Füsze mit rationalen χρόνοι von vier und sieben Moren, die πόδες ἐν λόγῳ τριπλασίῳ καὶ ἐπιτρίτῳ. Wenn ich in der griechischen Rhythmik § 5 das epitritische Geschlecht als eine rhythmische Künstelei aus der Zeit des Verfalles der Kunst auffaszte, so kann ich dies jetzt nur von dem ἐπίτριτον τεσσαρεςκαιδεκάσημον gelten lassen, wofern dies anders von einem Verhältnisse 6 : 8 zu verstehen ist: der λόγος ἐπίτριτος als solcher stammt ebenso wie der τριπλάσιος aus der besten Zeit der musischen Kunst und war, wie ich S. 237 bemerkte, dem Aristoxenus hinlänglich bekannt. Die Trümmer seines Werkes haben uns über die Zulässigkeit und Unzulässigkeit dieser secundären Rhythmengeschlechter, wie wir sie nennen können, werthvolle Andeutungen erhalten, deren richtiges Verständnis uns über einen der dunkelsten Punkte der Metrik, nemlich über die vielbesprochene und vielbestrittene Natur der antispastisch-iambischen und diiambisch-trochaeischen Verse einen sichern Aufschlusz zu geben vermag.

Die Hauptstelle über das 4e und 5e Rhythmengeschlecht finden wir in den von Psellus aus Aristoxenus gezogenen Excerpten, p. 302 Morelli, p. 624 Caesar. Sie ist so unscheinbar dasz sie bisher kaum

beachtet worden ist, und erheischt um so mehr von uns ein genaueres eingehen. Zu ihrer richtigen Würdigung müssen wir zunächst auf die Reihenfolge in den Excerpten des Psellus einen Blick werfen; nur so können wir uns überzeugen, ob die betreffenden Worte von Aristoxenus selbst herrühren oder ob sie von dem Epitomator anderswoher hinzugefügt sind.

I.

Die *προλαμβανόμενα εἰς τὴν ῥυθμικὴν ἐπιστήμην* bestehen aus zwölf aristoxenischen Fragmenten oder näher aus zwölf Abschnitten der aristoxenischen Stoicheia. Die Ordnung des Originals hat Psellus völlig verlassen und statt deren eine andere Reihenfolge gewählt, die von dem oberflächlichen Verständnisse des Epitomators Zeugnis ablegt, wenn sich auch ein gewisser äuszerer Plan in seiner Zusammenstellung nicht verkennen läszt. Das letztere gilt von allen Fragmenten mit Ausnahme des 8n, welchem der reine Zufall seine Stelle angewiesen zu haben scheint. Wir geben in dem folgenden die Reihenfolge bei Aristoxenus; die nur bei Psellus erhaltenen Stellen unterscheiden wir durch ein vorgesetztes *, die Reihenfolge in den *προλαμβανόμενα* bezeichnen wir durch Angabe der Seiten- und Zeilenzahl nach Caesars Ausgabe (Rh. Mus. N. F. I S. 621 ff.).

Erstes Buch.

*fr. 1. *Καὶ πρῶτόν γε ὅτι πᾶν μέτρον πρὸς τὸ μετρούμενον* . . . (621—622, 9).
*fr. 3. *Τῶν δὲ ῥυθμιζομένων ἕκαστον οὔτε κινεῖται συνεχῶς οὔτ' ἠρεμεῖ* . . . (623, 3—17).

In wie weit fr. 1 Zusätze von Psellus erfahren hat, brauchen wir hier nicht zu erörtern. Die Erklärung habe ich gr. Rh. S. 235 gegeben.

Zweites Buch.

fr. 2 a. *Δύο δὲ ταῦτα πρῶτον νοητέον τόν τε ῥυθμὸν καὶ τὸ ῥυθμιζόμενον* (622, 9. 10). Aristox. p. 269 Mor.
fr. 8. *Νοητέον δὲ τόν τε ῥυθμὸν καὶ τὸ ῥυθμιζόμενον* . . . (625, 7—19). Aristox. 269—273.
fr. 2 b. *Ἐστὶ δὲ ὁ μὲν ῥυθμὸς σύστημα ἐκ* . . . (622, 10—623, 2). Aristox. 273—279.
fr. 4. *Πρῶτόν τε νοητέον χρόνον* . . . (623, 17—19). Aristox. 280.
fr. 9. *Τῶν δὲ ποδῶν οἱ μὲν ἐκ δύο χρόνων σύγκεινται*. . . . (626, 1—6) Aristox. 289. 290.
fr. 10. *Τῶν δὲ ποδῶν ἕκαστος ὥρισται ἢ λόγῳ τινὶ ἢ ἀλογίᾳ* (626, 6. 7). Aristox. 293.
fr. 11. *Καὶ μεγέθει μὲν διαφέρει πους ποδός* . . . (626, 7—15). Aristox. 298—300.
fr. 12. *Τῶν δὲ ποδῶν τρία γένη* . . . (626, 16. 17). Aristox. 300.
*fr. 7. *Τῶν δὲ τριῶν γενῶν οἱ πρῶτοι πόδες* . . . (624, 13—625, 7).
*fr. 6. *Τῶν ποδικῶν λόγων εὐφυέστατοι εἰσὶ τρεῖς* . . . (624, 7—13).
*fr. 5. *Τῶν δὲ χρόνων οἱ μέν εἰσι ποδικοί, οἱ δὲ ῥυθμοποιίας* . . . (623, 19—624, 13).

In den Abschnitten, für welche uns noch eine Vergleichung mit dem Original möglich ist, gibt Psellus fast niemals die continuierliche Rede des Aristoxenus, sondern nur einzelne Sätze oder Worte, zwischen denen oft grosze Lücken gelassen sind. Die excerpierten Sätze aber folgen in derselben Ordnung wie bei Aristoxenus. Von Einschie-

bungen lassen sich nur zwei bemerken, einmal fr. 4 der Zusatz *γνωρίμων*, wahrscheinlich durch das unmittelbar vorhergehende Fragment 3 (von den *γνώριμοι χρόνοι*) veranlaszt, sodann fr. 2b der einfältige Zusatz *ὁ δὲ ῥυθμὸς οὐ γίνεται ἐξ ἑνὸς χρόνου κτἑ.*, wo der Epitomator wahrscheinlich in die Stelle Aristox. p. 290 hineingerathen ist.

Von den drei letzten Fragmenten gehört fr. 5 in den Abschnitt von der Rhythmopoeie, also in den Schluszabschnitt der Stoicheia. Eine nähere Erläuterung desselben werde ich am Ende der vorliegenden Abhandlung geben (VI). — Fr. 7 schlieszt sich an das Verzeichnis der *μεγέθη*, dessen Anfang in dem vaticanischen Codex bis zum *ὀκτάσημον* erhalten ist: es recapituliert die Grenzen in der *αὔξησις* der Rhythmengeschlechter, indem für jedes der drei *γένη* das kleinste und gröste Megethos genannt wird. Zugleich wird hier der Grund für die verschiedene Ausdehnung angegeben, worauf Aristox. bereits p. 290 verwiesen hatte. Die Erklärung dieses Fragments s. gr. Rh. S. 231 ff. — Fr. 6, welches der folgenden Untersuchung zu Grunde liegt, ist von fr. 7 zu trennen, worauf schon die significanten Anfangsworte *τῶν ποδικῶν λόγων* und *τῶν δὲ τριῶν γενῶν* hinweisen. Welche Stelle es in den Stoicheia einnahm, läszt sich ziemlich genau ermitteln. In der von Aristox. p. 298. 299 gegebenen Uebersicht über die *ποδικαὶ διαφοραὶ* nimmt das *μέγεθος* die erste, das *γένος* die zweite Stelle ein. Was nach jener Uebersicht folgt mit Einschlusz des fr. 8 Psell., enthält die genauere Erörterung des *μέγεθος*. Es musz nunmehr in den Stoicheia die zweite *διαφορὰ ποδῶν*, nemlich das *γένος* erörtert worden sein, denn wenn dieser Punkt bereits bei den *μεγέθη* berührt ist, so ist dies nur eine vorläufige Anticipation, wie sie auch sonst bei Aristox. häufig vorkommt. In der allgemeinen Uebersicht hatte Aristox. das *γένος* mit folgenden Worten definiert p. 298: *γένει δὲ* (sc. *διαφέρει ποὺς ποδός*), *ὅταν οἱ λόγοι διαφέρωσιν οἱ τῶν ποδῶν, οἷον ὅταν ὁ μὲν τὸν τοῦ ἴσου λόγον ἔχῃ, ὁ δὲ τὸν τοῦ διπλασίονος, ὁ δ' ἄλλον τινὰ τῶν εὐρύθμων* (leg. *ἐρρύθμων*) *χρόνων*. Aus der genaueren Erörterung des *γένος*, die der Lehre vom *μέγεθος* folgt, hat Psellus das in Rede stehende fr. 7, unsere Hauptquelle für den *λόγος τριπλάσιος* und *ἐπίτριτος*, entlehnt. Der Zusammenhang ist hienach folgender:

διαφοραὶ ποδῶν Aristox. 297—300 = Psellus fr. 11.

α' μέγεθος {Aristox. 300 usq. ad fin. = Psellus fr. 12.
{Psellus fr. 7.

β' γένος Psellus fr. 6.

An der letzten Stelle war wenn irgendwo der Platz, die irregulären Rhythmengeschlechter zu behandeln.

II.

Die Hauptstelle des Aristoxenus über das vierte und fünfte Rhythmengeschlecht (fr. 6 Psell.) ist folgende: *τῶν ποδικῶν λόγων εὐφυέστατοι εἰσὶ τρεῖς· ὅ τε τοῦ ἴσου καὶ ὁ τοῦ διπλασίου καὶ ὁ τοῦ ἡμιολίου. γίνεται δέ ποτε ποὺς καὶ ἐν τριπλασίῳ λόγῳ, γίνεται καὶ ἐν ἐπιτρίτῳ. . . . . πᾶς δὲ ὁ διαιρούμενος εἰς πλείω ἀριθμὸν καὶ εἰς ἐλάττω διαιρεῖται. . . . . ἐστὶ δὲ καὶ ἐν τῇ τοῦ ῥυθμοῦ*

φύσει ὁ ποδικὸς λόγος ὥσπερ ἐν τῇ τοῦ ἡρμοσμένου (sc. φύσει) τὸ σύμφωνον. Es ist klar dasz hier nicht die fortlaufende Rede des Aristox. vor uns liegt, sondern dasz Psellus wie gewöhnlich nur einzelne Sätze seines Originals excerpiert hat. Eine Lücke findet statt vor πᾶς δὲ ὁ διαιρούμενος und vor ἐστὶ δὲ καὶ ἐν τῇ τοῦ ῥυθμοῦ, so wie vielleicht hinter σύμφωνον, was wir durch Punkte bezeichnet haben. Der Auslassungen wegen sind die Sätze ohne Verbindung und Zusammenhang, doch läszt sich der Sinn der ganzen Stelle herstellen. Ich werde zunächst den Anfangs- und Schluszsatz behandeln, den mittleren Satz erst weiter unten (V) erörtern. Im Anfangssatze sagt Aristoxenus: 'die normalen Rhythmen sind der ἴσος, διπλάσιος und ἡμιόλιος, in welchen die χρόνοι ποδικοὶ im Verhältnisse von 1 : 1, 1 : 2, 2 : 3 stehen. Auszerdem kommen aber bisweilen auch Füsze vor, in denen sich Thesis und Arsis wie 1 : 3 und 3 : 4 verhalten, die πόδες ἐν λόγῳ τριπλασίῳ und ἐπιτρίτῳ.' Welche Berechtigung erkennt Aristox. den zwei zuletzt genannten Verhältnissen zu? Hierüber gibt uns der Schluszsatz des Fragmentes hinreichende Auskunft, wenn man ihn richtig zu deuten weisz. Man darf freilich nicht übersetzen wie Feuszner: 'es liegt aber das Taktverhältnis ebenso im Wesen des Rhythmus, wie die Consonanz im Wesen des melodischen Tonverbandes.' Von einer solchen allgemeinen Phrase steht im griechischen Texte nichts, wo vielmehr von ganz positiven Thatsachen die Rede ist. Aristox. sagt nemlich: 'in der Rhythmik ist das Verhältnis zwischen Arsis und Thesis dasselbe wie das Symphonon in der Harmonik, d. h. in den rhythmischen Füszen herscht dasselbe Verhältnis wie in den symphonischen Intervallen.' Zur Erläuterung dieser Stelle folgendes. Die Harmonik unterschied διαστήματα σύμφωνα und διάφωνα. Zu den σύμφωνα gehören nach Euklides harm. p. 8, Bacchius p. 3 u. a.: 1) διὰ τεσσάρων die Quarte, 2) διὰ πέντε die Quinte, 3) διὰ πασῶν die Octave, 4) διὰ πασῶν καὶ διὰ τεσσάρων die Undecime, 5) διὰ πασῶν καὶ διὰ πέντε die Duodecime, 6) δὶς διὰ πασῶν die Quindecime oder Doppeloctave. Zu den διάφωνα gehören alle Diastemata, die unterhalb der Quarte oder zwischen den symphonischen liegen, wie Secunde, Terze, None (τὰ ἐλάττονα τοῦ διὰ τεσσάρων καὶ τὰ μεταξὺ τῶν συμφώνων πάντα). Schon früh hatten die Griechen die Zahlenverhältnisse der Intervalle zu bestimmen gesucht, wie dies zuerst von Pythagoras erzählt wird. Wir stellen sie für die σύμφωνα zugleich mit den entsprechenden rhythmischen Verhältnissen in der folgenden Tabelle zusammen:

CC	ὁμόφωνον	1 : 1	λόγος ἴσος 1 : 1
F	διὰ τεσσάρων	$\frac{3}{4}$	λ. ἐπίτριτος 3 : 4
G	διὰ πέντε	$\frac{2}{3}$	λ. ἡμιόλιος 2 : 3
c	διὰ πασῶν	$\frac{1}{2}$	λ. διπλάσιος 1 : 2
f	δ. πασῶν καὶ δ. τεσσάρων .	$\frac{3}{8}$	
g	δ. πασῶν καὶ δ. πέντε . .	$\frac{1}{3}$	λ. τριπλάσιος 1 : 3
c̄	δὶς διὰ πασῶν	$\frac{1}{4}$	

Nach Aristoxenus entspricht also der λόγος ἴσος mit gleichen χρόνοι

ποδικοὶ der Verbindung zweier gleicher Töne, der *λόγος διπλάσιος* der Octave, der *ἡμιόλιος* der Quinte, der *τριπλάσιος* der Duodecime, der *ἐπίτριτος* der Quarte. In der That besteht für die genannten Intervalle in Beziehung auf Saitenlänge, Saitenspannung usw. dasselbe Verhältnis wie für die entsprechenden Rhythmengeschlechter in Bezug auf Ausdehnung der Arsis und Thesis, wovon ein Blick auf die gegebene Tabelle überzeugt. Von den symphonischen Intervallen sagt Euklides: *ἔστι δὲ συμφωνία μὲν κρᾶσις δύο φθόγγων, ὀξυτέρου καὶ βαρυτέρου*, von den diaphonischen: *διαφωνία δὲ τοὐναντίον δύο φθόγγων ἀμιξία μὴ οἵων τε κραθῆναι, ἀλλὰ τραχυνθῆναι τὴν ἀκοήν*. Ebenso verhält es sich mit rhythmischen Verbindungen. Das griechische Ohr vertrug die Verbindung einer drei- und fünfzeitigen Länge zu einem Fusze (— ⊔⊔ oder ⊔ — ⊔) ebenso wenig wie den diaphonischen Sextenaccord ($\frac{3}{5}$). Dagegen konnte die einem *σύμφωνον* entsprechende Verbindung von ◡ ⊔ (*πούς ἐν λόγῳ τριπλασίῳ*) zugelassen werden, sie beleidigte so wenig wie die Duodecime das Gehör, nur war sie minder *εὐφυής* als der *ῥυθμὸς ἴσος*, *διπλάσιος* und *ἡμιόλιος*, ebenso wie das *ὁμόφωνον*, *διὰ πασῶν* und *διὰ πέντε* für uns sowol wie für die Griechen *εὐφυέστερα* sind als das *διὰ πασῶν καὶ διὰ πέντε* und als das *διὰ τεσσάρων*.

Wie alle übrigen Vergleiche, die Aristoxenus seinem Standpunkte gemäsz zwischen Rhythmik und Harmonik anstellt, so gibt auch der an unserer Stelle dargelegte einen höchst wichtigen objectiven Anhaltspunkt. Es geht daraus hervor dasz die zwei secundären Rhythmen (*τριπλάσιος* und *ἐπίτριτος*) den drei Normalrhythmen an sich völlig coordiniert sind, da das in ihnen ausgedrückte Verhältnis ebenso gut wie das dactylische, iambische und paeonische einem *σύμφωνον* entspricht; dem allgemeinen Wesen nach — so meint Aristox. — würden sie sich gerade so gut wie die drei übrigen für die Rhythmopoeie eignen (wie denn auch die moderne Musik an dem Gebrauche des *τριπλάσιος* nicht den mindesten Anstosz nimmt), aber sie sind weniger *εὐφυεῖς* und darin beruht der ganze Unterschied im Gebrauch. — Nach der von mir gegebenen Erklärung versteht es sich von selbst dasz die Worte *γίνεται δέ ποτε πούς καὶ ἐν τριπλασίῳ λόγῳ, γίνεται καὶ ἐν ἐπιτρίτῳ* nicht etwa von Psellus hinzugesetzt sind, sondern nothwendig von demjenigen herrühren der die folgenden Worte: *ἔστι δὲ καὶ . . . ὥσπερ ἐν τῇ τοῦ ἡρμοσμένου* geschrieben hat, und das kann natürlich kein anderer sein als Aristoxenus.

Ehe wir untersuchen, wo die beiden secundären Rhythmengeschlechter gebraucht werden, wollen wir zuvor zwei andere hierher gehörige Fragen beantworten. Die erste ist die, ob auszer dem *λόγος τριπλάσιος* und *ἐπίτριτος* auch noch der *λόγος τετραπλάσιος* und der *λόγος τρία πρὸς ὀκτὼ* in einem rhythmischen Fusze zugelassen wurden — denn auch diese Verhältnisse entsprechen zwei symphonischen Intervallen, dem *δὶς διὰ πασῶν* und dem *διὰ πασῶν καὶ διὰ τεσσάρων*. Dieselbe Frage erhebt sich bei der Bestimmung der *χρόνοι ἄλογοι*, welche Aristox. p. 295 mit den irrationalen Intervallen vergleicht, und

musz auf dieselbe Weise wie dort beantwortet werden (s. gr. Rh. S. 43). Aristox. sagt nicht dasz alle den σύμφωνα entsprechenden rhythmischen Verhältnisse zugelassen werden könnten, sondern nur dasz die zugelassenen den σύμφωνα entsprechen; er führt nur zwei γένη auf, die noch neben den Normalrhythmen vorkommen, und nicht mehr als diese zwei dürfen wir annehmen, wenn wir nicht die Schranken einer genauen Exegese willkürlich überspringen wollen. — Die zweite Frage bezieht sich auf die Stelle des Aristides, in welcher dieser neben den drei Normalrhythmen noch ein viertes, aber nur dieses vierte aufführt, das *γένος ἐπίτριτον*. Er sagt p. 35: *προστιθέασι δέ τινες καὶ τὸ ἐπίτριτον*, und einige Zeilen später: *τὸ δὲ ἐπίτριτον ἄρχεται μὲν ἀπὸ ἑπτασήμου, γίνεται δὲ ἕως τεσσάρων καὶ δεκασήμου, σπάνιος δὲ ἡ χρῆσις αὐτοῦ*. Ein *γένος τριπλάσιον*, welches Aristox. noch vor dem epitritischen nennt, wird hier gar nicht erwähnt. Warum nicht? Aristides nennt alle die in der Rhythmik vorkommenden rationalen Füsze, welche den symphonischen Diastemata derselben Octave entsprechen; weil das der Quarte entsprechende *γένος ἐπίτριτον* zwischen dem *ἴσον* und *ἡμιόλιον* in der Mitte liegt, wird es in der Reihe der normalen Rhythmengeschlechter, wenn gleich mit dem Zusatze *τινὲς προστιθέασι* aufgeführt; das *γένος τριπλάσιον* hingegen, welches der zu einer andern Octave gehörenden Duodecime (dem *διὰ πασῶν καὶ δια πέντε*) entspricht, wird in dieser Classe nicht genannt.

III.

Nunmehr fragen wir, wie sich die secundären von den normalen Rhythmen in der Anwendung unterscheiden? In dem bisher behandelten fr. 7 Psell. sagt Aristox. hierüber weiter nichts als dasz die ersten bisweilen vorkämen (*γίνεταί ποτε*) und dasz die letzteren *εὐφυέστατοι* seien. Dagegen läszt sich die Antwort einer andern Stelle seiner Stoicheia entnehmen: die normalen Rhythmen lassen eine *συνεχὴς ῥυθμοποιία* zu, die secundären aber nicht. Es heiszt nemlich p. 301 Mor.: *τῶν δὲ ποδῶν τῶν καὶ συνεχῆ ῥυθμοποιίαν δεχομένων τρία γένη ἐστί, τὸ δακτυλικὸν καὶ τὸ ἰαμβικὸν καὶ τὸ παιωνικόν*. Der schlechte Epitomator gibt hiervon fr. 12 nur die Worte: *τῶν δὲ ποδῶν τρία γένη ἐστίν, τὸ δακτυλικόν, τὸ ἰαμβικόν, τὸ παιωνικόν*, aber die Worte die er ausläszt sind bedeutungsvoll genug. Genauer gibt Marius Victorinus in seinem Capitel *de rhythmo* unsere Stelle des Aristox. wieder, die ihm hier vorlag, denn er fügt nach der Erörterung des *rhythmus dactylicus*, *iambicus* und *paeonicus* p. 2485 die Worte hinzu: *hae sunt tres partitiones quae continuam ῥυθμοποιίαν faciunt*, womit er das aristoxenische *συνεχῆ ῥυθμοποιίαν* übersetzt. Welcher Nachdruck auf den Worten *καὶ συνεχῆ ῥυθμοποιίαν δεχομένων* liegt, geht daraus hervor dasz Aristox. die *πόδες ἐν λόγῳ τριπλασίῳ* und *ἐπιτρίτῳ* ausdrücklich aus der Zahl der *συνεχῆ ῥυθμοποιίαν δεχόμενοι* als arrhythmisch ausschlieszt. Vgl. p. 302: *ὁ μὲν τοῦ τριπλασίου* (sc. *λόγος*) *οὐκ ἔρρυθμός ἐστιν* und p. 304: *οὐκ ἔστιν ἔρρυθμος . . . ὁ τοῦ ἐπιτρίτου*. Ein triplasischer und epitritischer

Fusz kann also vorkommen, aber nicht in der *συνεχὴς ῥυθμοποιία*. Der Sinn hiervon kann kein anderer sein als der: die *πόδες διπλάσιοι*, *ἴσοι*, *ἡμιόλιοι* können fortlaufend mit einander verbunden werden (*in continua rhythmopoeia*), z. B. ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ oder ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ oder –́ ⏑ – –́ ⏑ – –́ ⏑ – –́ ⏑ –, aber nicht die *πόδες ἐν λόγῳ τριπλασίῳ* und *ἐπιτρίτῳ*, also nicht ⏑ ⊔́ ⏑ ⊔́ ⏑ ⊔́ ⏑ ⊔ und nicht ⏑ ⊔́ ⊔ ⏑ ⊔́ ⊔ ⏑ ⊔́ ⊔ ⏑ ⊔́ ⊔. In den beiden letzten Reihen ist wie in den drei vorausgehenden die Rhythmopoeie eine fortlaufende, ununterbrochene, eine *συνεχὴς* oder *continua*, und daher ist weder die aus triplasischen noch die aus epitritischen Füszen bestehende eine errhythmische, weil beide Verhältnisse aus der *συνεχὴς ῥυθμοποιία* ausgeschlossen sind. Nur dann, wann diese secundären Füsze vereinzelt unter den drei Normalrhythmen vorkommen, nur dann sind sie zulässig; sie bilden dann eine *ῥυθμοποιία ἀσυνεχής*, wie wir nach Analogie von *σύνθετος* und *ἀσύνθετος* sagen dürfen. Die Worte *γίνεται δέ ποτε ποὺς καὶ ἐν τριπλασίῳ λόγῳ* stehen somit im Gegensatze zu *τῶν δὲ ποδῶν τῶν καὶ συνεχῆ ῥυθμοποιίαν δεχομένων* und finden durch diesen Gegensatz ihre Erklärung.

Wo aber finden wir die secundären Füsze in der Metrik? Wenn ich gr. Rh. S. 30 den Amphibrachys des Terentianus Maurus p. 2414 als Beispiel eines *πους ἐν τριπλασίῳ λόγῳ* anführte: $\underset{1}{⏑}\,\underset{3}{–́\,⏑}$ | $\underset{1}{⏑}\,\underset{3}{–́\,⏑}$ | $\underset{1}{⏑}\,\underset{3}{–́\,⏑}$, so stimmt das zwar mit der Auffassung des Metrikers, denn es heiszt bei ihm dasz Thesis und Arsis im Verhältnis von 1 : 3 stehen: *septimum pedem loquemur, quem vocant ἀμφίβραχυν, cum duae breves utrimque, media longa ponitur: arsis uno sublevetur, deprimant thesin tria;* aber die rhythmische Messung kann dies nicht sein, denn der *λόγος τριπλάσιος* wäre hier in einer *continua rhythmopoeia* gebraucht. Die Messung welche Terentianus Maurus dem vorliegenden Verse gibt, ist also nach Aristoxenus arrhythmisch. Terentianus hat nur die sogenannte metrische, durchgängig ein- und zweizeitige Silbenmessung im Auge, ohne sich um die rhythmische Messung zu bekümmern, und fügt deshalb auch nach der kurzen Aufzählung der drei Rhythmengeschlechter p. 2412 die Worte hinzu: *latius tractant magistri rhythmici vel musici, nos viam metri studemus parte ab aliqua pandere.* Ueberhaupt wissen die Rhythmiker von einem Amphibrachys gar nichts, und der vorliegende Vers ist bei ihnen kein amphibrachischer, sondern ein *προσοδιακὸς* oder *ἐνόπλιος* (mit kyklischen Anapaesten).

Als wirkliche rhythmische Messung kommt der *λόγος ἐπίτριτος* und *τριπλάσιος* bei einem *χρόνος ἄλογος* vor, wie bereits gr. Rh. S. 237 bemerkt ist. Wo der letztere eine Thesis ist, wie in dem *χορεῖος ἄλογος* des Aristoxenus, steht er mit der dazu gehörigen Arsis in dem Verhältnis von $2 : 1\frac{1}{2} = 4 : 3$, also im *λόγος ἐπίτριτος*: –́ $\overset{\alpha}{–}$, $2\ \frac{3}{2}$; wo er Arsis ist, wie in dem *κρητικὸς* der Rhythmiker, bildet er mit der folgenden Thesis das Verhältnis $1\frac{1}{2} : \frac{1}{2} = 3 : 1$, also den *λόγος τριπλάσιος*: – ⏑ $\overset{\alpha}{–}$ ⏑, $2\ 1\ \frac{3}{2}\ \frac{1}{2}$; auch auf die irrationalen Füsze findet demnach der Satz des Aristox. seine Anwendung: *ἐστὶ δὲ ἐν τῇ τοῦ ῥυθ-*

μοῦ φύσει ὁ ποδικὸς λόγος, ὥσπερ ἐν τῇ τοῦ ἡρμοσμένου τὸ σύμφωνον: der irrationale Trochaeus oder Iambus entspricht dem symphonierenden *διὰ τεσσάρων*, die irrationale Arsis mit der folgenden *brevi brevior* dem symphonierenden *διὰ πασῶν καὶ διὰ πέντε*.

Aber es wäre gegen die Stellen der alten, wenn wir die secundären Rhythmengeschlechter auf die irrationalen und kyklischen Füsze beschränken wollten, die vielmehr erst im weitern Sinne dazu gerechnet werden können. Aristox. hat bei seinen Worten *γίνεται δέ ποτε πους καὶ ἐν τριπλασίῳ λόγῳ, γίνεται καὶ ἐν ἐπιτρίτῳ* zunächst Füsze im Sinne, welche rationale Zeiten, nemlich 1 + 3 und 3 + 4 Moren enthalten. Dies geht unmittelbar aus der Stelle des Aristides hervor, nach welcher das kleinste *μέγεθος* des epitritischen Geschlechts ein *ἑπτάσημον* ist, also 3 + 4 Moren enthält; dem analog müssen wir auch für das triplasische Geschlecht ein *μέγεθος τετράσημον* 1 + 3 annehmen. Nur von diesen kann fortan die Rede sein.

IV.

Wir wissen aus den im vorhergehenden mitgetheilten Sätzen der Rhythmiker, dasz die *πόδες τετράσημοι τριπλάσιοι* und *ἑπτάσημοι ἐπίτριτοι* nur vereinzelt zwischen den übrigen Rhythmen vorkommen, in einer *continua rhythmopoeia* dagegen unzulässig sind. Dies führt uns aber von selbst auf den nähern Thatbestand. Unterbrochen ist der Rhythmus in allen solchen Versen, in denen eine Synkope der Thesis eingetreten ist und daher zwei Arsen unmittelbar aufeinander folgen; die secundären Rhythmengeschlechter haben daher im synkopierten Metrum ihre Stelle. Dahin gehören die katalektisch iambischen Verse, die nach den gr. Rh. § 20 zusammengestellten Nachrichten der alten folgendermaszen zu messen sind:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏗ –

rhythmisch gleich dem akatal.: ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –.

Die letzte Thesis ist synkopiert, d. h. sie ist nicht durch eine besondere Silbe ausgedrückt, ihr Zeitumfang wird durch *τονὴ* der vorausgehenden Arsis compensiert, indem diese zu einem *χρόνος τρίσημος* erweitert wird. Nach der antiken Theorie besteht ein solcher Vers aus fünf Iamben und einer Silbe: ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ ⏗ | –, aber nur die vier ersten Iamben sind *πόδες ἐν λόγῳ διπλασίῳ*, der fünfte ist ein *πους ἐν λόγῳ τριπλασίῳ*, da die Länge das dreifache der Thesis beträgt. Ebenso gehören hierher die iambischen Verse, in denen die Synkope der Thesis an einer andern Stelle stattfindet, z. B. nach der zweiten Arsis: ⏑ – ⏑ ⏗ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –. Es ist nicht nöthig, die allein richtige rhythmische Messung welche Böckh für diesen Vers annimmt gegen die den alten völlig widerstreitende Auffassung Hermanns zu vertheidigen; es sei nur bemerkt dasz der Vers nicht aus zwei Reihen besteht, wobei wir auf den von Aristides als einen einzigen Rhythmus aufgeführten *ἁπλοῦς βακχεῖος ἀπὸ ἰάμβου*: ⏑ – ⏑ ⏗ – ⏑ – ⏑ verweisen, und dasz die fehlende Thesis nicht durch *λεῖμμα*, sondern durch *τονὴ* der vorausgehenden Arsis ersetzt wird. Die alten nun

messen den vorliegenden Vers *): ⏑ – ⏑ ⊔ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ –; aber der erste Diiambus ist kein πούς ἑξάσημος ἐν λόγῳ ἴσῳ, sondern ein πούς ἑπτάσημος ἐν λόγῳ ἐπιτρίτῳ, der erste Iambus enthält drei, der zweite (mit dreizeitiger Länge) vier Moren. Die Aufzählung der übrigen hierher gehörigen Metra (auch die sog. antispastisch-iambischen Verse gehören hierher) bleibt einem andern Orte vorbehalten, da die mitgetheilten Beispiele zur Erläuterung der in Frage stehenden Rhythmengeschlechter genügen. Die Rhythmopoeie ist hier keine συνεχής mehr, indem der Rhythmus unterbrochen, die Aufeinanderfolge von Arsis und Thesis durch Synkope der letztern gestört wird. In einem solchen Falle trat nach der Theorie der alten die μῖξις ῥυθμοποιίας ein (καθ' ἣν τοὺς ῥυθμοὺς ἀλλήλοις συμπλέκομεν, εἴ που δέοι Aristid. p. 43) und zwar die zweite der hierher gehörigen συμπλοκαὶ χρόνων, welche Bacchius p. 23 mit den Worten συμπέπλεκται μακρὸς μακρῷ bezeichnet, worüber das nähere gr. Rh. § 42.

Die hier erfolgende Dehnung der Länge erklärt zugleich einen von Marius Victorinus in seinem Capitel *de rhythmo* p. 2484 gebrauchten Ausdruck. Dieser sagt nemlich von den in der *continua rhythmopoeia* gebrauchten Rhythmen: *rhythmus est pedum temporumque iunctura velox, divisa in arsi et thesi.* Die *continua* oder συνεχὴς ῥυθμοποιία ist in der That der ἀσυνεχὴς gegenüber, in der die secundären Rhythmen ihre Stelle haben, eine *velox iunctura;* die letztere könnte man als *tarda* oder *remissa iunctura* bezeichnen. Denn da im πούς τριπλάσιος oder ἐπίτριτος gedehnte Längen vorkommen, so ist der Gang hier ein langsamerer als da, wo die drei Normalrhythmen *in continua rhythmopoeia* verbunden sind.

Wir haben hiermit gezeigt dasz ein πούς ἐν λόγῳ τριπλασίῳ und ἐπιτρίτῳ ebenso wie die ἀσυνεχὴς ῥυθμοποιία durch Synkope der Thesis bedingt wird. Damit ist aber nicht gesagt dasz eine jede Synkope das eintreten jener Füsze zur Folge hat; dies ist vielmehr nur dann der Fall, wenn die Reihe mit einer Thesis beginnt. In einer trochaeischen Reihe bringt die Synkope zwar τονή der Länge hervor und hebt die συνεχὴς ῥυθμοποιία auf, aber sie veranlaszt kein triplasisches Verhältnis. Deshalb sagt Aristoxenus von den drei Normalrhythmen: τῶν καὶ συνεχῆ ῥυθμοποιίαν δεχομένων: die secundären Rhythmengeschlechter lassen blosz eine ἀσυνεχὴς ῥυθμοποιία zu, die normalen sowol die ἀσυνεχὴς wie die συνεχής. So bilden in der Reihe –́ ⏑ ⊔ – ⏑ – ⏑ nicht blosz die vier letzten, sondern auch die drei ersten Silben einen πούς ἑξάσημος ἐν λόγῳ ἴσῳ, der erste Trochaeus als dreizeitige Arsis, die folgende Länge als dreizeitige Thesis. Seine eigentliche Stelle hat der λόγος τριπλάσιος und ἐπίτριτος in den iambischen Strophen der Tragiker, besonders des Aeschylos und Euripides.

*) So besteht der Vers Aristoph. Nub. 1155 βοάν. ἰώ, κλάετ' ὠβολοστάται nach dem metrischen Scholiasten ἐξ ἰαμβικῆς βάσεως καὶ τροχαϊκοῦ ἐφθημιμεροῦς. Vgl. schol. Aristoph. Av. 623. Eurip. Orest. 970.

Ich kann hier nicht umhin auf eine früher von mir gehegte Ansicht zurückzukommen, dasz nemlich unter den *ῥυθμοειδεῖς περίπλεῳ* des Aristides nicht blosz die *χρόνοι ἄλογοι*, sondern auch gedehnte Längen (*παρεκτεταμένοι*) zu verstehen sind. In der gr. Rh. S. 126 wies ich diese Ansicht mit den Worten zurück: 'der *χρόνος περίπλεως* ist stets gröszer als der *πρῶτος*, doch hat man dabei nicht an die eigentlichen *παρεκτεταμένοι* zu denken, da deren Charakter ein ganz anderer ist. Denn die *παρεκτεταμένοι* sind majestätisch, erhebend und ruhig, durch die *περίπλεῳ* dagegen werden die Rhythmen *ὕπτιοι καὶ πλαδαρώτεροι*, schlaff und weichlich, Aristid. p. 100.' Doch scheint mir dieser Einwand nicht mehr von Gewicht zu sein. Auch die *χρόνοι τρίσημοι* geben dem Rhythmus meist den Charakter der Weichheit und Wehmut, wenn sie in iambischen Reihen, d. h. im *λόγος τριπλάσιος* und *ἐπίτριτος* gebraucht sind, wie sich dies in den meisten iambischen Strophen des Aeschylos und Euripides nachweisen läszt. Ich kehre daher zu der früher gehegten Ansicht zurück, dasz zu den *ῥυθμοειδεῖς* nicht blosz der *τροχοειδὴς* und *ἰαμβοειδὴς ἄλογος* gehören, obwol sich diese schon durch ihren Namen als die Hauptrepraesentanten dieser Classe darstellen, sondern dasz hierher auch die *πόδες ἐν λόγῳ τριπλασίῳ καὶ ἐπιτρίτῳ* zu zählen sind, die, wie oben gezeigt, im *λόγος* mit den irrationalen Füszen übereinkommen. Nur so vermag ich die Worte des Aristides p. 35 *διὰ συνθέτων φθόγγων* und p. 100 *τῶν φθόγγων τὴν σύνθεσιν* zu erklären. Zu den *ῥυθμοειδεῖς στρογγύλοι* müssen wir dem analog auch die zweizeitigen Füsze mit irrationaler Arsis hinzuzählen, wie z. B. den zweiten Trochaeus eines rhythmischen *κρητικός*, worüber vgl. gr. Rh. S. 141—143.

V.

Wenn wir von der modernen Auffassung rhythmischer Verhältnisse ausgehen wollten, so würden wir in den katal. iambischen, diiambisch-trochaeischen, antispastisch-iambischen Reihen usw. keine triplasischen und epitritischen, sondern durchweg nur diplasische Füsze von je drei Moren erkennen, da wir gewohnt sind die anlautende Thesis als Anakrusis oder Auftakt abzusondern, z. B. ⏑ | – ⏑ | ⏗ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – oder ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | ⏗ | –. Zu dieser Messung, welche die rhythmische Einheit allerdings schärfer erfaszt hat, ist die antike Theorie nicht gelangt. Doch nähert sich ihr Aristoxenus wenigstens in so weit, als er erkannt hat dasz das errhythmische Megethos der ganzen Reihe durch einen triplasischen oder epitritischen Fusz nicht gestört wird. Darauf bezieht sich der mittlere Satz des fr. 6 Psell., zu dessen Erklärung wir nunmehr übergehn.

Schon oben ist bemerkt worden, dasz Psellus wie überall so auch in fr. 6 grosze Lücken gelassen hat. Wir haben nur den Anfangssatz (Aufzählung der rhythmischen Füsze), den Schluszsatz (Vergleich mit den *σύμφωνα*), und nur éin Satz ist uns aus der Mitte dieses Abschnittes erhalten: *πᾶς δὲ ὁ διαιρούμενος εἰς πλείω ἀριθμὸν καὶ εἰς ἐλάττω διαιρεῖται.* Was ist der Sinn desselben und in wel-

chem Zusammenhange stand er? Wir beantworten diese Frage folgendermaszen. Aristox. sagte: auszer den Normalrhythmen gibt es auch noch den triplasischen und epitritischen. Da die letzteren weniger *εὐφυεῖς* sind, so können sie nur unter besonderen Verhältnissen vorkommen, nemlich nicht als selbständige Rhythmen, sondern nur mit anderen Rhythmen verbunden (in einer *ἀσυνεχὴς ῥυθμοποιία*) und nur als Theile einer rhythmischen Reihe. Das Gesamtmegethos einer Reihe kann nemlich immer nur ein errythmisches sein (vgl. die Scala der Megethe), und die übermäszige Morenzahl eines *πούς ἐν λόγῳ τριπλασίῳ* oder *ἐπιτρίτῳ* musz daher durch die Morenzahl der übrigen zu derselben Reihe gehörenden Füsze ausgeglichen werden, z. B.

⏑ – ⏑ ⌴ | – ⏑ – (7 | 5) *ῥυθμὸς δωδεκάσημος*
⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – (6 | 6) *ῥυθμὸς δωδεκάσημος.*

Aristox. wies in der Ausführung dieses Satzes kurz auf die Bedeutung der durch die *διαίρεσις ῥυθμοποιίας* entstandenen rhythmischen Reihe hin, welche die Ausdehnung des *πούς καθ' αὑτὸν* um das doppelte und vielfache übersteigt, ähnlich wie er p. 291 Mor. gesagt hatte: *δεῖ δὲ μὴ διαμαρτεῖν ὑπολαμβάνοντας μὴ μερίζεσθαι πόδα εἰς πλείω τῶν τεττάρων ἀριθμῶν· μερίζονται γὰρ ἔνιοι τῶν ποδῶν εἰς διπλάσιον τοῦ εἰρημένου πλήθους ἀριθμὸν καὶ εἰς πολλαπλάσιον . . . ὑπὸ τῆς ῥυθμοποιίας διαιρεῖται τὰς τοιαύτας διαιρέσεις.* Bei dieser Auseinandersetzung sagte er: *πᾶς δὲ ὁ διαιρούμενος εἰς πλείω ἀριθμὸν καὶ εἰς ἐλάττω διαιρεῖται*, z. B. die iambische Hexapodie (*πούς μείζων ὀκτωκαιδεκάσημος*) zerfällt, insofern sie aus 6 einzelnen Füszen besteht, in 12, oder wenn man nach Dipodien rechnet, in 6 *χρόνοι ποδικοὶ* (*εἰς πλείω ἀριθμόν*); zugleich aber bildet sie eine rhythmische Einheit (*πούς κατὰ ῥυθμοποιίας διαίρεσιν*) und zerfällt als solche nur in 2 *χρόνοι* (*εἰς ἐλάττω ἀριθμόν*), nemlich in eine Arsis von 4 und eine Thesis von 2 iambischen Füszen (*χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι*). Wenn nun eine Reihe einen *πούς ἐν λόγῳ τριπλασίῳ* oder *ἐπιτρίτῳ* enthält — dies ist der Gedanke des Aristox. —, so entsteht nur bei der Zerfällung *εἰς πλείω ἀριθμὸν* ein arrhythmisches Megethos, aber bei der höheren Gliederung nach *χρ. ῥυθμοποιίας ἴδιοι* (*εἰς ἐλάττω ἀριθμὸν*) wird das Megethos errhythmisch, z. B.

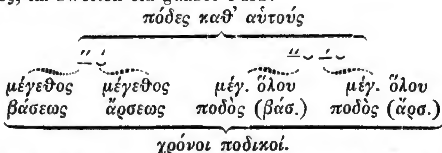
⏑ –́́ ⏑ ⌴ – ⏑ – | ⏑ –́ ⏑ – (12 | 6) errhythmisch
⏑ –́́ ⏑ –́ | –́́ ⏑ –́ | ⏑ –́́ ⏑ –́ (7 | 5 | 6) arrhythmisch.

Durch diese Auffassung des Aristox., die sich aus dem einen uns erhaltenen Satze noch deutlich erkennen läszt, wird also der Begriff des *λόγος τριπλάσιος* und *ἐπίτριτος* wenigstens für die ganze rhythmische Reihe wieder aufgehoben und den drei Normalrhythmen untergeordnet, und die antike Auffassung tritt hiedurch der modernen ziemlich nahe, wenngleich noch immer ein bedeutender Unterschied zwischen beiden besteht.

VI.

Mit dem eben erklärten Satz des Aristoxenus (fr. 6) steht der Inhalt des bei Psellus unmittelbar vorhergehenden Fragmentes (fr. 5) in so innigem Zusammenhange, dasz wir nicht umhin können demselben hier unsere Aufmerksamkeit zuzuwenden, und wir glauben dies um so mehr thun zu müssen, als die bisherigen Erklärungsversuche in keiner Weise befriedigen können (Feuszner Aristoxenus S. 38—40). Der Wortlaut von fr. 5 ist folgender: *τῶν δὲ χρόνων οἱ μέν εἰσι ποδικοί, οἱ δὲ τῆς ῥυθμοποιίας ἴδιοι. ποδικὸς μὲν οὖν ἐστι χρόνος ὁ κατέχων σημείου ποδικοῦ μέγεθος οἷον ἄρσεως ἢ βάσεως ἢ ὅλου ποδός. ἴδιος δὲ ῥυθμοποιίας ὁ παραλλάσσων ταῦτα τὰ μεγέθη εἴτ' ἐπὶ τὸ μικρὸν εἴτ' ἐπὶ τὸ μέγα . . . . . . καὶ ἐστὶ ῥυθμὸς μέν, ὥσπερ εἴρηται, σύστημά τι συγκείμενον ἐκ τῶν ποδικῶν χρόνων, ὧν ὁ μὲν ἄρσεως, ὁ δὲ βάσεως, ὁ δὲ ὅλου ποδός· ῥυθμοποιία δ' ἂν εἴη τὸ συγκείμενον ἔκ τε τῶν ποδικῶν χρόνων καὶ ἐκ τῶν αὐτῆς τῆς ῥυθμοποιίας ἰδίων.* Auch hier gibt Psellus nur den Anfangs- und Schluszsatz der Stelle die ihm im Original vorlag; zwischen beiden ist eine grosze Lücke, die wir durch Punkte bezeichnet haben. Die beiden Classen von *χρόνοι* die in dem Anfangssatze unterschieden werden, sind durch die zwei Classen von *πόδες* bedingt, welche Aristox. rhythm. p. 289—292 und harm. p. 34 unterscheidet. Der *πούς καθ' αὑτὸν* zerfällt in zwei *χρόνοι ποδικοί*, der durch *διαίρεσις ῥυθμοποιίας* gebildete in zwei *χρόνοι ἴδιοι ῥυθμοποιίας*.

1) Der *πούς καθ' αὑτὸν* oder, was dasselbe ist, *πούς ᾧ σημαινόμεθα τὸν ῥυθμὸν καὶ γνώριμον ποιοῦμεν τῇ αἰσθήσει* ist entweder eine Monopodie oder Dipodie.*) Im ersten Falle ist sein *χρόνος*, genannt *χρόνος ποδικός*, entweder eine *βάσις* oder *ἄρσις μονόχρονος*, im zweiten ein ganzer Fusz:



Im Paeon finden sich beide Bestandtheile vereinigt (*ἄρσις καὶ διπλῆ βάσις*). Ist der *χρόνος ποδικὸς* ein *ὅλος πούς*, so kann er auch aus einer einzigen gedehnten Silbe bestehen, z. B. – ◡ – (gr. Rh. S. 174), doch ist dies natürlich keineswegs immer der Fall, wonach das a. a. O. S. 39 Anm. 6 von mir gesagte zu berichtigen ist.

2) Der durch *διαίρεσις ῥυθμοποιίας* gebildete *πούς* (Tripodie, Tetrapodie, Pentapodie, Hexapodie) übertrifft den *ἀριθμὸς* des *πούς καθ' αὑτὸν* um das doppelte oder vielfache (*διπλάσιον, πολλα-*

*) Damit ist aber nicht gesagt dasz jede Dipodie — der Monopodie zu geschweigen — ein *πούς καθ' αὑτὸν* sei und nicht der *διαίρεσις ῥυθμοποιίας* angehöre. Das letztere ist stets der Fall, wenn die Dipodie eine selbständige Reihe ist; vgl. gr. Rh. S. 63. 232.

πλάσιον Aristox. p. 291), deshalb musz auch jeder seiner beiden *χρόνοι*, genannt *ἴδιοι ῥυθμοποιίας*, den *χρόνος* des *ποὺς καθ' αὑτὸν* mehr oder weniger übertreffen (*παραλλάσσων ταῦτα τὰ μεγέθη εἴτ' ἐπὶ τὸ μικρὸν εἴτ' ἐπὶ τὸ μέγα*). Bei letzterem war die gröste Ausdehnung das *μέγεθος ὅλου ποδός*, hier dagegen beträgt sie den Umfang einer Dipodie, Tripodie und Tetrapodie (gr. Rh. § 18), z. B.

διαιρέσεις ῥυθμοποιίας

⁼́ ⏑ — ⏑	⏑́ ⏑ — ⏑	⁼́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑	⏑́ ⏑ — ⏑
μέγ. διποδίας (*βάσ.*)	*μέγ. διποδίας* (*ἄρσ.*)	*μέγ. τετραποδ.* (*βάσ.*)	*μέγ. διποδίας* (*ἄρσ.*)

χρόνοι ἴδιοι ῥυθμοποιίας.

Mit dem Schluszsatze unseres Fragmentes will Aristox. keineswegs eine Definition von Rhythmus und Rhythmopoeie geben, der Sinn ist vielmehr folgender. Schon die blosze Gliederung nach *χρόνοι ποδικοὶ* bringt einen *ῥυθμὸς* hervor (analog heiszt es von dem aus *χρόνοι ποδικοὶ* bestehenden *πους καθ' αὑτὸν* p. 288: *ᾧ δὲ σημαινόμεθα τὸν ῥυθμόν*), aber das ist noch keine *ῥυθμοποιία*. In der Rhythmopoeie musz vielmehr zu der Gliederung nach *χρόνοι ποδικοὶ* noch die Gliederung nach *χρόνοι ἴδιοι ῥυθμοποιίας* hinzukommen, zu der Gliederung nach Einzeltakten noch die höhere Gliederung der rhythmischen Reihe. Erst beides vereint macht die Rhythmopoeie aus. Ein Beispiel wird dies verdeutlichen. Gliedern wir die Reihe ⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — nach *χρόνοι ποδικοί*, so haben wir einmal die Gliederung des einzelnen Fuszes, die *ἄρσις* und *βάσις μονόχρονος* zu bestimmen: ⏑́ ⁼́ ⏑́ ⁼́ ⏑́ ⁼́ ⏑́ ⁼́ ⏑́ ⁼́ ⏑́ ⁼́ sodann haben wir aber, da auch der *ὅλος πους* (hier der einzelne Iambus) ein *χρόνος ποδικὸς* ist, die Reihe auch nach Dipodien zu gliedern, von den beiden Füszen der Dipodie ist der eine die Arsis, der andere die Thesis: ⏑⁼́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⁼́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⁼́ ⏑ ⏑́. Schon durch diese Gliederung nach *χρόνοι ποδικοὶ* haben wir einen Rhythmus, oder nach unserer modernen Bezeichnungsweise, wir haben Takt, nemlich sechs $^3/_8$ oder drei $^6/_8$ Takte. Aber mit der bloszen Taktfolge begnügt sich die antike Rhythmopoeie so wenig wie die moderne; es musz noch eine höhere Gliederung hinzutreten, was wir moderne die periodische Gliederung, die antiken die Gliederung nach *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι* nennen. Die ganze Reihe von 18 Moren soll als Einheit gefaszt, die einzelnen Takte zu einem in sich geschlossenen ganzen zusammengefügt werden, bezeichnet durch die geordnete Hervorhebung der einen Arsis zur Hauptarsis, der übrigen Arsen zu Nebenarsen. Wir haben deshalb nach der Ueberlieferung der alten (gr. Rh. S. 62. 75. 77) zu sondern

⏑ ⁼́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —	⏑ ⏑́ ⏑ —
βάσις	*ἄρσις.*

Nur dann, wenn wir diese Gliederungen verbinden, wenn wir ein *σύστημα* haben *ἐκ τῶν ποδικῶν χρόνων καὶ ἐκ τῶν αὐτῆς ῥυθμοποιίας ἰδίων*, nur dann ist den Forderungen der Rhythmopoeie Genüge ge-

schehen. Deshalb sagt Aristides p. 42: *τελεία δὲ ῥυθμοποιία, ἐν ᾗ πάντα τὰ ῥυθμικὰ περιέχεται σχήματα*, d. h. in ihr müssen alle *σχήματα* vorkommen, welche durch die *διαίρεσις ῥυθμοῦ* hervorgebracht werden, sowol die Diaeresis der Reihe in Einzeltakte und deren Arsis und Thesis, als auch die Diaeresis der Reihe nach ihren beiden Hauptgliedern, der Arsis und Thesis, von denen eine jede mehrere Füsze umfassen kann, wie dies an dem letzten Beispiele gezeigt ist.

VII.

Die technischen Ausdrücke des Aristoxenus in fr. 5 Psell. stehen also völlig fest. *Χρόνοι ποδικοὶ* sind einerseits Arsis und Thesis des einzelnen Fuszes, andrerseits die beiden Füsze einer Dipodie, die sich ebenfalls wie Arsis und Thesis zueinander verhalten; die *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι* beziehen sich auf die Gliederung der Reihe nach Haupt- und Nebenarsis, es sind die beiden rhythmischen Glieder der ganzen Reihe, die stets in demselben Verhältnis zueinander stehen müssen wie Arsis und Thesis des einzelnen Fuszes.

Wie verhält sich aber zu dieser Terminologie die Stelle des Aristides p. 34: *ἔτι τῶν χρόνων οἱ μὲν ἁπλοῖ, οἱ δὲ πολλαπλοῖ, οἳ καὶ ποδικοὶ καλοῦνται*? Man scheint allgemein angenommen zu haben dasz das Wort *χρόνοι ποδικοὶ* hier in einem ganz andern Sinne als in dem aristoxenischen Fragment bei Psellus gebraucht sei. Wir können hiermit ebenso wenig wie mit den bisherigen Erklärungen einverstanden sein. G. Hermann nimmt die *ἁπλοῖ* da an, wo ein metrischer Fusz aus gleichen Silben besteht, wie Spondeus, Proceleusmaticus, Tribrachys, die *πολλαπλοῖ*, wo er aus ungleichen Silben besteht, wie Dactylus, Anapaest, Trochaeus. Feuszner, dem Caesar beitritt, hält die *χρόνοι ἁπλοῖ* und *πολλαπλοῖ* für identisch mit den *χρόνοι ἀσύνθετοι* und *σύνθετοι* des Aristoxenus, und meint in seiner modernisierenden Weise: wenn ein $^4/_4$ Takt aus zwei halben Noten besteht, so sind dies zwei *ἁπλοῖ*, wenn er aus 16 sechszehnteln besteht, so sind das zwei *πολλαπλοῖ*, je acht sechszehntel zu einem *χρόνος* vereint. Aber es ist weder das eine noch das andere der Fall. Die *χρόνοι ἁπλοῖ* des Aristides sind identisch mit den *χρόνοι ποδικοὶ* des Aristoxenus, die *πολλαπλοῖ* mit den *χρόνοι ἴδιοι ῥυθμοποιίας*. Die Bezeichnung des Aristides war zweifelsohne auch dem Aristoxenus bekannt, vielleicht hatte sie dieser gerade in der von Psellus ausgelassenen Stelle des fr. 5 gebraucht. Aristoxenus sagt nemlich mit Beziehung auf diese Terminologie harm. p. 34 von den aus *χρόνοι ποδικοὶ* bestehenden *πόδες*, den *πόδες καθ' αὑτούς*: *ἁπλᾶς τε καὶ τὰς αὐτὰς* sc. *κινήσεις κινοῦνται*, demnach sind auch die *χρόνοι* derselben *ἁπλοῖ*; er sagt ferner mit Beziehung auf die *διαίρεσις ῥυθμοποιίας* und die daraus entstandenen im Megethos wechselnden Füsze: *ῥυθμοποιία πολλὰς καὶ παντοδαπὰς κινήσεις κινεῖται*, demnach sind auch die *χρόνοι* dieser Füsze, die sogenannten *χρόνοι ἴδιοι ῥυθμοποιίας*, *πολλαπλοῖ*. Der *ποὺς καθ' αὑτὸν* besteht aus *χρόνοι ποδικοὶ* oder *ἁπλοῖ*: der *ποὺς κατὰ ῥυθμοποιίας διαίρεσιν* aus *χρόνοι*

ἴδιοι ῥυθμοποιίας oder *πολλαπλοῖ*. Aber wie steht es mit dem Zusatze des Aristides: *οἳ καὶ ποδικοὶ καλοῦνται*? Hier ist zweifellos ein Fehler im Text, der aber glücklicherweise leicht zu entfernen ist, wenn wir den Zusatz dahin stellen, wohin er nach Aristox. gehört, nemlich hinter *ἁπλοῖ*. Darauf hätte schon die Uebersetzung des Martianus Capella führen müssen p. 191 Meib.: *sed temporum alia simplicia sunt, quae podica etiam perhibentur. pes vero* etc. Hier fehlen die Worte *alia multiplicia* als Uebersetzung von *οἱ δὲ πολλαπλοῖ*, wie Meibom richtig bemerkt hat, aber mit Unrecht hat er sie hinter *simplicia sunt* eingeschoben. Wir haben vielmehr zu schreiben bei Martianus: *sed temporum alia simplicia sunt*, *quae podica etiam perhibentur*, [*alia multiplicia*], und bei Aristides: *ἔτι τῶν χρόνων οἱ μὲν ἁπλοῖ, οἳ καὶ ποδικοὶ καλοῦνται, οἱ δὲ πολλαπλοῖ. ποὺς μὲν οὖν ἐστὶ μέρος τοῦ παντὸς ῥυθμοῦ, δι᾽ οὗ τὸν ὅλον καταλαμβάνομεν*. Die Worte *οἱ δὲ πολλαπλοῖ* mögen früh aus dem Texte des Aristides ausgefallen sein, deshalb hat sie Martianus nicht übersetzt und ein späterer bei Aristides wieder hinzugefügt, wodurch sie an das Ende des Satzes gekommen sind. Die von uns gemachte Umstellung wird aber nicht blosz durch Aristoxenus erfordert und durch den Fehler bei Martianus bestätigt, sondern auch durch die Stelle des Aristides selber nothwendig gemacht. Aristides bringt nemlich drei verschiedene Eintheilungen der *χρόνοι*: 1) *πρῶτος* und *σύνθετος*, 2) *ἔρρυθμοι*, *ἄρρυθμοι* und *ῥυθμοειδεῖς*, 3) *ἁπλοῖ* und *πολλαπλοῖ*. Auch die letzteren musz er ebenso wie die unter 1) und 2) näher erklären, und zwar zuerst die als e r s t e Classe genannten, die *ἁπλοῖ* oder *π ο δ ι κ ο ί*. Statt aber zu sagen *ποδικοὶ μὲν οὖν*, sagt er *ποὺς μὲν οὖν*, was auf dasselbe hinauskommt. Die Stelle respondiert mit Aristox. p. 288: *ᾧ δὲ σημαινόμεθα τὸν ῥυθμὸν... πούς ἐστιν κτλ*. Auch Aristox. bespricht hier nur die *χρόνοι* des *ποὺς καθ᾽ αὑτόν*, d. h. die *χρόνοι ποδικοὶ* oder *ἁπλοῖ* und verweist für die *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι*, die er nur anticipierend berührt, auf das Capitel von der Rhythmopoeie. Ebenso auch Aristides, der bei seiner compendiarischen Fassung die *πολλαπλοῖ*, die zweite Classe, auch nicht einmal anticipierend bespricht.

Ich bin hiermit dem Versprechen nachgekommen, das ich am Ende des Vorwortes zur griechischen Rhythmik gegeben habe. Zugleich benutze ich diese Gelegenheit, um zu den Addenda und Corrigenda meiner Rhythmik noch folgende Nachträge zu machen: S. 13 *ποσῆς*, S. 15 u. 16 falsche Bezifferung der Anmerkung, S. 54 Z. 14 *ὀκτωκαιδεκασήμου*; das Anm.-Zeichen 5) gehört hinter *ἑκκαιδεκασήμου* Z. 16; S. 59 Z. 4 *ἑκκαιδεκάσημον*, S. 76 Anm. 6 ⏗⏑ ⏗⏑ ⏗⏑, S. 85 Z. 14 v. u. die Auslassung von –, S. 86 Z. 6 *διπλάσιος* statt *ἴσος*, S. 88 Z. 4 *ἴσος* statt *διπλάσιος*, S. 97 Z. 4 *ἐς* statt *ἐξ*, S. 126 *στρογγύλοι*, S. 137 *τούτων τῶν τρόπων*, S. 200 *ἔχει* statt *ἔχε*, S. 225 im Schema ⏗⏑⏑⎿ –⏑⏑–⏑, S. 5 Anm. 9 ist hinzuzufügen: Lasos bei Mart. Capella p. 936 Kopp. Schlieszlich bemerke ich dasz ich S. 65 Anm. die *ἐπ᾽ ἀκριβὲς τεχνολογία* des Aristides unrichtig auf rhythmische Verhältnisse bezogen habe.

Tübingen. Prof. *August Rossbach.*

VERZEICHNISS

DES NEUEREN

PHILOLOGISCHEN

UND

SCHULBÜCHER-VERLAGS

VON

B. G. TEUBNER

IN

LEIPZIG.



Bis October 1854.

SCHNELLPRESSENDRUCK DER TEUBNER'SCHEN OFFICIN IN LEIPZIG.

I n h a l t.

Vorbemerkung.

Die unterzeichnete Verlagshandlung erlaubt sich auf den im vorliegenden Verzeichniss enthaltenen neuesten Bericht über die bei ihr erscheinende

Sammlung der Griechischen und Lateinischen Schriftsteller

noch besonders aufmerksam zu machen und damit die Bitte zu verbinden, dem mit grossem Kostenaufwande in's Werk gesetzten Unternehmen, das bis jetzt noch nicht seines Gleichen in diesem Zweige der Literatur gehabt hat, auch fernerhin die bisher geschenkte Gunst und Theilnahme zuzuwenden.

Ich habe mir die grosse Aufgabe gestellt, die **sämmtlichen** Ueberreste der classischen Literatur der Griechen und Römer, durch kundige Hände bearbeitet, in der bisher eingehaltenen Form und in möglichst rascher Folge herauszugeben und werde auch für die Bearbeitung solcher Schriftsteller, deren Herausgabe die Kosten niemals decken wird, den gleichen Aufwand, wie für die gangbaren nicht scheuen; es ist aber begreiflich, dass ich dieses Opfer nur so lange bringen kann, als ich mich durch einen lohnenden Absatz der häufiger gelesenen und zumal in Schulen gebrauchten Autoren für die ohne Aussicht auf Ersatz der Kosten herausgegebenen einigermassen gedeckt sehen werde.

Meine Sammlung wäre, wollte sie, wie andere ähnliche Unternehmungen, nur wenig über den Kreis der eigentlichen Schulautoren hinausgehen, jetzt bis auf einige Bände vollendet und ich dürfte auf das nach dieser Seite hin abgeschlossene Werk mit dem guten Bewusstsein blicken, dass ich mir durch die Herstellung einer stattlichen Reihe von guten und ungemein billigen Textausgaben einiges Verdienst um die Freunde der alten Literatur und um die Studirenden der Gymnasien erworben habe; allein ich bin nicht gewillt, nachdem derjenige Theil meines Unternehmens, welcher in der Folge **lucrativ** zu werden verspricht, beendet ist, nun plötzlich abzubrechen und die Erwartungen Derer zu täuschen, die meinem Unternehmen, in der Hoffnung einer vollständigen Sammlung, bisher ihre Gunst geschenkt haben. Ich hege vielmehr den besten Wunsch und Willen fortfahren und aushalten zu können und glaube ohne Uebertreibung die Behauptung aufstellen zu dürfen, dass ein Abbrechen in dem so grossartig angelegten und mit der treuesten Liebe gepflegten Unternehmen für mich selbst ein geringerer Verlust, als für die Wissenschaft und alle Freunde der alten Literatur sein würde.

Möge es mir daher gelingen, durch fortdauernde wohlwollende Unterstützung und Theilnahme mein Unternehmen, dessen beste Förderung ich mir zur Ehrenaufgabe gemacht habe, zum Ruhme deutscher Wissenschaft einem glücklichen Ende entgegenzuführen.

Es wird mein Bestreben sein, nicht bloss die Fortsetzung in gleich gediegener Weise wie bisher, von den tüchtigsten Kräften bearbeiten, sondern auch den bereits erschienenen Bänden jede wünschenswerthe Verbesserung angedeihen zu lassen.

Die binnen Kurzem erscheinenden neuen Auflagen, resp. neuen Bearbeitungen von

Demosthenes — Homer — Horaz — Lysias — Tacitus — Vergil
und nach Bedürfniss anderen Autoren,

welche sämmtlich von neuem kritisch revidirt und mit Einleitungen und Indices versehen sein werden, werden dieses Bestreben am besten documentiren.

Leipzig im September 1854.

B. G. Teubner.

I. Wissenschaftliche Philologie.

Additamenta ad civitatis Platonicae libros X, Lipsiae A. MDCCCXXX. XXXI. XXXIII. editos a C. E. Chr. Schneidero. gr. 8. 1854. geh. 15 Ngr.

☞ Die Ausgabe des Platonischen Staats von Schneider, zu welcher diese Additamenta gehören, habe ich im Preise von 6¾ Thlr. auf 2 Thlr. herabgesetzt.

Alciphronis rhetoris epistolae cum adnotatione critica editae ab Augusto Meinekio. gr. 8. 1853. geh. 1⅓ Thlr.

Apollonii Argonautica. Emendavit, apparatum criticum et prolegomena adjecit R. Merkel. Scholia vetera e codice Laurentiano edidit Henricus Keil. gr. 8. 1854. geh. 5 Thlr.

Bernstein, G. H., das heilige Evangelium des Johannes. Syrisch in Har-klensischer Uebersetzung mit Vokalen und den Punkten Kuschoi und Rucoch nach einer Vaticanischen Handschrift nebst kritischen Anmerkungen. Gedruckt mit neuen syrischen Typen. gr. 8. geh. 1853. 2⅔ Thlr.

Bionis Smyrnaei Epitaphius Adonidis. Edidit Henricus Ludolfus Ahrens. 1854. geh. 15 Ngr.

Bredovius, F. I. C., quaestionum criticarum de dialecto Herodotea libri quattuor. gr. 8. 1846. geh. 2 Thlr.

Catonianae poesis reliquiae. Ex recensione Alfredi Fleckeiseni. gr. 8. 1854. geh. 6 Ngr.

Cornifici Rhetoricorum ad C. Herennium libri IIII. Recensuit et interpre-tatus est C. L. Kayser. gr. 8. geh. 1854. 2 Thlr. 20 Ngr.

Didymi Chalcenteri grammatici Alexandrini fragmenta quae supersunt. Collegit et disposuit Mauritius Schmidt. gr. 8. 1854. geh. 3 Thlr.

Ennianae poesis reliquiae. Recensuit Ioannes Vahlen. gr. 8. 1854. geh. 2 Thlr.

Fleckeisen, Alfred, zur Kritik der altlateinischen Dichterfragmente bei Gellius. Sendschreiben an Dr. Martin Hertz in Berlin. gr. 8. 1854. geh. 9 Ngr.

Q. Horatii Flacci sermonum libri duo. Germanice reddidit et triginta codi-cum recens collatorum grammaticorum veterum omniumque Msstorum adhuc a variis adhibitorum ope librorumque potiorum a primordiis artis typographicae usque ad hunc diem editorum lectionibus excussis recensuit apparatu critico instruxit et commentario illustravit C. Kirchner. Pars I. Satiras cum apparatu critico continens. gr. 8. geh. 1854. 2 Thlr.

Jahrbücher, neue, für Philologie und Pädagogik. Begründet von M. Jo-hann Christian Jahn. Gegenwärtig herausgegeben von R. Klotz, R. Dietsch und Alfred Fleckeisen. Erscheint seit 1826. Jährlich in 12 Heften. Preis 9 Thlr.

Dazu als Supplement:

Archiv für Philologie und Pädagogik. Herausgegeben von R. Klotz und R. Dietsch. In Bänden von 4 zwanglos erscheinenden Heften. Bis jetzt 19 Bände. Preis eines Bandes 2 Thlr. 20 Ngr.

☞ Einige noch vorhandene vollständige Exemplare der Jahrbücher f. Philologie mit den Supplementbänden (von 1826 bis December 1852) im Ladenpreise von circa 300 Thlr. liefere ich für 60 Thlr. baar pr. Exempl.

Naevi, Cn., de bello Punico reliquiae. Ex recensione Ioannes Vahlen. gr. 4. 1854. geh. 12 Ngr.

Ross, Ludw., eine alte lokrische Inschrift von Chaleion oder Oeantheia, mit den Bemerkungen von *J. N. Oekonomides*. gr. 8. Mit 1 lithogr. Tafel. 15 Ngr.

Rossbach, Aug., Metrik der griechischen Dramatiker und Lyriker nebst den begleitenden musischen Künsten. Erster Theil: Griechische Rhythmik,

Auch unter dem Titel:

— — Griechische Rhythmik. gr. 8. 1854. geh. 1¼ Thlr.

Sallusti, C., Crispi Catilina et Jugurtha. Aliorum suisque notis illustravit Rudolfus Dietsch. Vol. I. CATILINA. 1 Thlr. Vol. II. JUGURTHA. 2 Thlr. 15 Ngr.

Sallusti, C., Crispi opera quae supersunt. Ad fidem codicum manu scriptorum recensuit, cum selectis Cortii notis suisque commentariis edidit, indicem accuratum adjecit Fridericus Kritzius, Professor Erfurtensis. Vol. III. Historiarum fragmenta continens. Auch unter dem Titel:

— — Historiarum fragmenta. Pleniora, emendatiora et novo ordine disposita suisque commentariis illustrata edidit et indices accuratos adjecit Fridericus Kritzius. Accedit codicis Vaticani et Palimpsesti Toletani exemplum lapidi inscriptum. 1853. gr. 8. geh. 3 Thlr.

Struve, Caroli Ludovici, directoris quondam Gymnasii Urbici Regimentani, opuscula selecta edidit Jacobus Theodorus Struve. 2 voll. gr. 8. 1854. geh. 5 Thlr.

Sophoclis tragoediae. Graece et Latine. Ex recensione Guil. Dindorfii. 2 voll. 8. 1850. 2 Thlr. 9 Ngr. Auch jedes Stück einzeln à 7½ Ngr.

Tragicorum Latinorum reliquiae. Recensuit Otto Ribbeck. 1852. gr. 8. geh. 3 Thlr.

Unter der Presse befinden sich:

Bucolici Graeci. Mit kritischem und exegetischem Commentar von H. L. Ahrens. 2 voll.

Comicorum Latinorum reliquiae. Recensuit Otto Ribbeck.

Grammatici Latini. Neue Sammlung der alten lateinischen Grammatiker, herausgegeben von Dr. H. Keil. Vol. I. Priscian ed. M. Hertz. gr. 8.

Des Q. Horatius Flaccus zwei Bücher Satiren, kritisch hergestellt und metrisch übersetzt von C. Kirchner. Zweiter Theil, den erklärenden Commentar enthaltend. gr. 8.

Rossbach, Aug., Griechische Metrik. gr. 8.

Susemihl, Dr. Fr., genetische Entwickelung der Platonischen Philosophie. Erster Band. gr. 8.

Vergilii carmina. Recensuit, apparatum criticum et prolegomena adjecit Otto Ribbeck. gr. 8.

Das classische Alterthum in der Gegenwart. Eine geschichtliche Betrachtung von Dr. Wilh. Herbst. 8. geh. 1852. Preis 1 Thlr.

Zur Geschichte der auswärtigen Politik Sparta's im Zeitalter des peloponnesischen Kriegs. I. 8. geh. 1853. 12 Ngr.

II. Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana.

Neue Textausgaben der
Griechischen und Lateinischen Classiker.

REDACTIONS-COMMISSION:

Geh. Reg.-Rath Prof. Dr. **Immanuel Bekker** in Berlin.
Professor **A. Fleckeisen** in Frankfurt a/M.
Rector und Professor **K. Halm** in München.
Gymnasialdirector Dr. **A. Meineke** in Berlin.
Professor Dr. **F. W. Schneidewin** in Göttingen.

Im October 1854.

Seit länger als einem Vierteljahrhundert haben die vorhandenen billigen Textausgaben der Griechischen und Lateinischen Classiker grossentheils den Standpunkt unverändert beibehalten, welchen sie bei ihrem Erscheinen eingenommen haben; die bedeutenden Fortschritte der Kritik und die seit jener Zeit von den hervorragendsten Männern der Wissenschaft vorgenommenen Textrevisionen der meisten Schriftsteller des classischen Alterthums sind auf die für Schulen und Universitäten bestimmten stereotypirten Ausgaben fast ohne allen Einfluss geblieben.

Wie man es aber auf keinem Gebiete der Wissenschaft billigen wird, einen veralteten, durch spätere Forschung mit völliger Evidenz verworfenen Standpunkt zur Grundlage des Unterrichts zu nehmen, so muss es gewiss nicht minder für unzulässig gehalten werden, bei der Lectüre der Griechischen und Lateinischen Classiker in Schulen Texte zu benutzen, welche die Ergebnisse der neueren Kritik gänzlich unberücksichtigt gelassen haben.

Schon aus diesem Grunde wird ein neues Unternehmen keiner Rechtfertigung bedürfen, welches die Resultate der Wissenschaft auch auf diesem Felde für die Schule flüssig machen soll und längst von Philologen und Schulmännern als eine Nothwendigkeit erkannt worden ist.

Aber auch von vielen weniger in Schulen gelesenen als für Philologen und Freunde der classischen Literatur wichtigen Schriftstellern ist die Veranstaltung billiger, nach dem neuesten Standpunkt der Kritik revidirter Ausgaben vielfach und dringend gewünscht worden, da die Fortschritte der Wissenschaft oft nur in Programmen und zerstreuten Abhandlungen oder in grösseren theuren Ausgaben niedergelegt sind, welche Vielen und namentlich dem gering dotirten Schulmanne ihrer hohen Preise wegen unzugänglich bleiben; wie denn überhaupt von manchen für gelehrte Studien oft unentbehrlichen Autoren billige Ausgaben noch gar nicht vorhanden sind.

Es wird demnach diese neue Sammlung der Griechischen und Lateinischen Classiker nicht bloss die in Schulen gelesenen Autoren in billigen kritisch revidirten Ausgaben umfassen, sondern sich auch über die wichtigsten dem Kreise der Schule ferner liegenden Schriftsteller verbreiten.

Bei der Ausführung erschien es mir vor Allem als eine Hauptaufgabe, zur Herausgabe nur solche Männer zu gewinnen, welche einzeln für die Kritik der von ihnen zu übernehmenden Autoren schon Erspriessliches geleistet oder durch frühere wissenschaftliche Arbeiten ihre Befähigung öffentlich documentirt hatten, so dass diese neuen Ausgaben nicht bloss die von Andern gewonnenen Resultate der Kritik in sich aufnehmen werden, sondern durch eigene Forschungen der Herausgeber, durch Benutzung neuer Hülfsmittel, neuer Collationen von Handschriften u. s. w. einen besonderen wissenschaftlichen Werth sich beilegen dürfen.

Wurde ich schon seither in der Wahl zur Mitwirkung geeigneter Männer durch gelehrte Freunde unterstützt, so glaube ich jetzt für die gediegene Fortführung des Unternehmens die vollständigsten Garantien bieten zu können, indem die Herren

Imm. Bekker, A. Fleckeisen, K. Halm, A. Meineke und **F. W. Schneidewin**

die Güte hatten, sich zu einer Redactions-Commission zu vereinigen, welche sowohl die Wahl der Herausgeber für die noch nicht vergebenen Autoren treffen, als mich auch darin mit ihrem Rathe unterstützen wird, dass unter unausgesetzter Berücksichtigung aller neuen Erscheinungen und etwaiger neuer Hülfsmittel die bereits erschienenen Bände stets auf dem Höhepunkt der Kritik erhalten werden. Es haben mir dazu überdiess sämmtliche Herren Herausgeber ihre Mitwirkung bereitwilligst zugesichert.

Die Zugabe kritischer und exegetischer Anmerkungen liegt nicht im Plane des Unternehmens, doch werden die Herren Herausgeber ihr kritisches Verfahren in der Regel in einer jedem Bande beizufügenden *Praefatio* rechtfertigen und hier auch die wichtigsten Abweichungen von der zum Grunde gelegten Recension namhaft machen.

Neben diesen auf die innere Gestalt der Texte bezüglichen Erfordernissen, denen sich selbstverständlich die grösstmögliche Correctheit anreiht, glaubte ich hinsichtlich der äussern Ausstattung durch die Wahl grosser deutlicher Lettern und saubern Druck auf gutem Papier den vielfachen Klagen begegnen zu müssen, welche über den kleinen die Augen angreifenden Druck der gebräuchlichsten Schulausgaben laut geworden sind.

Wie weit es mir gelungen ist, diesen Anforderungen in den bis jetzt erschienenen Bänden überall zu genügen, glaube ich getrost dem Urtheile der Sachverständigen anheim geben zu können, zumal wenn dabei in Erwägung gezogen wird, **dass die Preise meiner neuen Ausgaben trotz ihres grösseren Umfanges an Bogenzahl und der oft sehr bedeutenden auf die Revision der Texte verwandten Kosten durchschnittlich nicht höher sind, als die der billigsten Stereotypausgaben.**

Es wird überdiess mein eifrigstes Bestreben sein, die Sammlung in steter Fortbildung*) zu erhalten und sowohl bei wiederholten Abdrücken als bei neu erscheinenden Bänden bezüglich der Correctheit, wie der innern und äussern Ausstattung, eine immer grössere Vollkommenheit zu erzielen.

Durch allgemeine Einführung in Schulen, officielle Empfehlungen Seitens verschiedener Oberschulbehörden (in Oesterreich, Sachsen, Kurhessen, Nassau u. s. w.) und durch öffentliche Beurtheilungen in den meisten wissenschaftlichen Zeitschriften des In- und Auslandes hat das Unternehmen auch bereits vielfache Anerkennung gefunden; eine Anerkennung, die mich ermuthigt, dasselbe über das ganze Gebiet der altclassischen Literatur auszudehnen, indem ich nicht zweifle, dass mir dazu auch ferner die Unterstützung der Herren Philologen und Schulmänner zu Theil werden wird.

Nachstehend das Verzeichniss der bis jetzt erschienenen Bände:

A. Griechische Schriftsteller.

Aeschinis orationes. Curavit *Fr. Franke*. (Velin-Papier 12) 7½ Ngr.

Aeschyli tragoediae. Ex recensione Ricardi Porsoni passim refícta a *Guil. Dindorfio*. Editio secunda correctior. (V. P. 18) 10 Ngr.

Daraus auch jedes Stück einzeln: à 3 Ngr.

Aesopicae fabulae, siehe: Fabulae.

Apollodori bibliotheca. Ex recensione *Immanuelis Bekkeri*. (V. P. 15) 9 Ngr.

Apollonii Rhodii Argonautica ad cod. ms. Laurent. rec. *R. Merkel*. (V. P. 15) 9 Ngr.

Appiani Alexandrini historia Romana ab *Immanuele Bekkero* recognita. 2 Voll. Jeder Band à (V. P. 1. 9) 27 Ngr.

Aristophanis comoedias edidit *Th. Bergk*. 2 Voll. Jeder Band à (V. P. 21) 13½ Ngr.

Daraus auch jedes Stück einzeln à 5 Ngr.

Arriani de expeditione Alexandri libri VII. Recognovit *R. Geier*. (V. P. 15) 9 Ngr.

Mit Zumpts Karte des Reichs und der Kriegszüge Alexanders des Grossen (V. P. 21) 13½ Ngr.

—— scripta minora. Recognovit *Rudolfus Hercher*. (V. P. 15) 10 Ngr.

*) Die meisten in Schulen gelesenen Autoren sind bereits in wiederholten, von Neuem durchgesehenen Abdrücken erschienen.

Babrii fabulae Aesopeae. Edidit *F. G. Schneidewin.* (V. P. 10) 6 Ngr.
Bucolici Graeci Theocritus, Bio, Moschus. Recensuit *Henricus Ludolfus Ahrens.* (V. P. 9) 5 Ngr.
Corpus poetarum epicorum Graecorum cura et studio *Arminii Koechly* editum.
Vol. IV. vide: Apollonius Rhodius ed. *Merkel.*
Vol. X. vide: Quintus Smyrnaeus ed. *Koechly.*
Demosthenis orationes. Ex recensione *G. Dindorfii.* Editio secunda correctior. 3 Voll. (6 Partes.) (V. P. 2. 3¾) 1 Thlr 7½ Ngr.
Einzeln: Vol. I., Pars I. & II. à 6 Ngr., Vol. II., Pars I. & II. à 6 Ngr., Vol. III., Pars I. 6 Ngr., Pars II. 7½ Ngr.

Die einzelnen Abtheilungen des Demosthenes enthalten:

Vol. I. Pars 1. Olynthiacae III. Philippica I. De pace. Philippica II. De Halonneso. De Chersoneso. Philippica III. IV. Adversus Philippi epistolam. Philippi epistola. De contributione. De symmoriis. De Rhodiorum libertate. De Megalopolitis. De foedere Alexandri.
Vol. I. Pars 2. De corona. De falsa legatione.
Vol. II. Pars 1. Adversus Leptinem. Contra Midiam. Adversus Androtionem. Adversus Aristocratem.
Vol. II. Pars 2. Adversus Timocratem. Adversus Aristogitonem II. Adversus Aphobum III. Adversus Onetorem II. In Zenothemin. In Apaturium. In Phormionem. In Lacritum. Pro Phormione. In Pantaenetum. In Nausimachum. In Boeotum de nomine. In Boeotum de dote.
Vol. III. Pars 1. In Spudiam. In Phaenippum. In Macartatum. In Leocharem. In Stephanum II. In Euergum. In Olympiodorum. In Timotheum. In Polyclem. Pro corona trierarchias. In Callippum. In Nicostratum. In Cononem. In Calliclem.
Vol. III. Pars 2. In Dionysodorum. In Eubulidem. In Theocrinem. In Neaeram. Oratio funebris. Amatoria. Prooemia. Epistolae. Index historicus.

Diodori Siculi bibliothecae historicae libri qui supersunt et deperditorum fragmenta. Ex recognitione *Immanuelis Bekkeri.* 4 Voll. (V. P. 4. 6) 2 Thlr 27 Ngr.
Vol. I—III à (V. P. 1. 6) 24 Ngr. Vol. IV. (V. P. 18) 15 Ngr.
Euripidis tragoediae superstites et deperditarum fragmenta. Ex recensione *Augusti Nauckii.* Vol. I & II. Jeder Band à (V. P. 20) 13½ Ngr.
Daraus auch jede Tragödie einzeln.
Fabulae Aesopicae collectae. Ex recognitione *Caroli Halmii.* (V. P. 12) 7½ Ngr.
Herodoti historiarum libri IX. Curavit *H. R. Dietsch.* 2 Voll. (V. P. 1. 6) 22½ Ngr.
Einzeln Vol. I., lib. 1—4. 11¼ Ngr., Vol. II., lib. 5—9. 11¼ Ngr.
Homeri carmina ad optimorum librorum fidem expressa curante *Guil. Dindorfio.*
Vol. I. Pars I. Iliadis I—XII. Editio tertia correctior. (V. P. 10½) 6¼ Ngr.
— — Vol. I. Pars II. Iliadis XIII—XXIV. Editio tertia correctior. (V. P. 10½) 6¼ Ngr.
— — Vol. II. Pars I. Odysseae I—XII. Editio tertia correctior. (V. P. 10½) 6¼ Ngr.
— — Vol. II. Pars II. Odysseae XIII—XXIV. Editio tertia correctior. (V. P. 10½) 6¼ Ngr.
Isocratis orationes. Recognovit praefatus est et indicem nominum addidit *C. Ed. Benseler.* 2 Voll. Jeder Band à (V. P. 18) 11¼ Ngr.
Luciani Samosatensis opera. Ex recognitione *Caroli Jacobitz.* 3 Voll. Jeder Band à (V. P. 1 Thlr) 18 Ngr.

Auch in folgenden einzelnen Abtheilungen:

—— Vol. I. Pars I, enth.: De somnio s. vita Luciani. Prometheus es in verbis. Nigrinus. Iudicium vocalium. Timon. Halcyon. Prometheus s. Caucasus. Deorum dialogi. Dialogi marini. Mortuorum dialogi. Menippus s. necyomantia. 9 Ngr.
—— Vol. I. Pars II, enth.: Charon s. contemplantes. De sacrificiis. Vitarum auctio. Piscator s. reviviscentes. Cataplus s. tyrannus. De mercede conductis. Apologia. Pro lapsu in salutando. Hermotimus. Herodotus s. Aetion. Zeuxis s. Antiochus. Harmonides. Scytha. 9 Ngr.
—— Vol. II. Pars I, enth.: Quomodo historia conscribenda sit. Verae historiae liber primus. Verae historiae liber secundus. Tyrannicida. Abdicatus. Phalaris prior. Phalaris alter. Alexander s. Pseudomantis. De saltatione. Lexiphanes. Eunuchus. De astrologia. Demonactis vita. 9 Ngr.
—— Vol. II. Pars II, enth.: Amores. Imagines. Pro imaginibus. Toxaris. Lucius s. asinus. Iupiter confutatus. Iupiter tragoedus. Somnium s. Gallus. Icaromenippus. 9 Ngr.
—— Vol. III. Pars I, enth.: Bis Accusatus. De Parasito. Anacharsis. De Luctu.

Rhetorum praeceptor. Philopseudes. Hippias s. Balneum. Bacchus. Hercules. De electro s. cycnis. Muscae encomium. Adversus Indoctum. Calumniae non temere credendum. Pseudologista s. De apophrade. De Domo. Macrobii. Patriae encomium. De Dipsadibus. Disputatio cum Hesiodo. Navigium s. Vota. 9 Ngr.

—— Vol. III. Pars II, enth.: Dialogi Meretricii. De morte Peregrini. Fugitivi. Saturnalia. Cronosolon. Epistolae Saturnales. Convivium s. Lapithae. De Syria dea. Demosthenis encomium. Deorum concilium. Cynicus. Pseudosophista s. Soloecista. Philopatris. Charidemus. Nero. Tragodopodagra. Ocypus. Epigrammata. 9 Ngr.

Lycurgi oratio in Leocratem. Edidit *Carolus Scheibe.* (V. P. 10) 6 Ngr.

Lysiae orationes. Edidit *Carolus Scheibe.* Accedunt orationum deperditarum fragmenta. (V. P. 18) 11¼ Ngr.

Moschus, siehe Bucolici Graeci.

Pausaniae descriptio Graeciae. Recognovit *Ioannes Henricus Christianus Schubart.* 2 Voll. Jeder Band à (V. P. 24) 15 Ngr.

Pindari carmina cum deperditorum fragmentis selectis. Relegit *F. G. Schneidewin.* (V. P. 15) 9 Ngr.

Platonis dialogi secundum Thrasylli tetralogias dispositi. Ex recognitione *Caroli Friderici Hermanni.* 6 Voll. (V. P. 4. 20) 2 Thlr. 27 Ngr.

Jeder Band einzeln: Vol. I. 15 Ngr., Vol. II. 12 Ngr., Vol. III—VI. à 15 Ngr.

Auch in folgenden einzelnen Abtheilungen:

No. I.	Euthyphro. Apologia Socratis. Crito. Phaedo.	6 Ngr.
No. II.	Cratylus. Theaetetus.	7½ Ngr.
No. III.	Sophista. Politicus.	7½ Ngr.
No. IV.	Parmenides. Philebus.	6 Ngr.
No. V.	Convivium. Phaedrus.	5 Ngr.
No. VI.	Alcibiades I & II. Hipparchus. Erastae. Theages.	5 Ngr.
No. VII.	Charmides. Laches. Lysis.	5 Ngr.
No. VIII.	Euthydemus. Protagoras.	5 Ngr.
No. IX.	Gorgias. Meno.	7½ Ngr.
No. X.	Hippias I und II. Io. Menexenus. Clitophon.	6 Ngr.
No. XI.	Rei publicae libri decem.	13½ Ngr.
No. XII.	Timaeus. Critias. Minos.	6 Ngr.
No. XIII.	Legum libri XII. Epinomis.	12 Ngr.
No. XIV.	Platonis quae feruntur epistolae XVIII. Accedunt definitiones et septem dialogi spurii.	9 Ngr.
No. XV.	Appendix Platonica continens isagogas vitasque antiquas Scholia Timaei glossarium indices.	13½ Ngr.

Plutarchi vitae parallelae. Recognovit *Carolus Sintenis.* 5 Voll. (V. P. 3. 24) 2 Thlr. 9 Ngr.

Vol. I 15 Ngr. Vol. II 18 Ngr. Vol. III—V à 12 Ngr.

Auch in folgenden einzelnen Abtheilungen:

No. I.	Theseus et Romulus, Lycurgus et Numa, Solon et Publicola.	7½ Ngr.
No. II.	Themistocles et Camillus, Pericles et Fabius Maximus, Alcibiades et Coriolanus.	7½ Ngr.
No. III.	Timoleon et Aemilius Paulus, Pelopidas et Marcellus.	7½ Ngr.
No. IV.	Aristides et Cato, Philopoemen et Flamininus, Pyrrhus et Marius.	7½ Ngr.
No. V.	Lysander et Sulla, Cimon et Lucullus.	7½ Ngr.
No. VI.	Nicias et Crassus, Sertorius et Eumenes.	6 Ngr.
No. VII.	Agesilaus et Pompeius.	6 Ngr.
No. VIII.	Alexander et Caesar.	6 Ngr.
No. IX.	Phocion et Cato minor.	5 Ngr.
No. X.	Agis et Cleomenes, Tib. et C. Gracchi.	5 Ngr.
No. XI.	Demosthenes et Cicero.	5 Ngr.
No. XII.	Demetrius et Antonius.	5 Ngr.
No. XIII.	Dio et Brutus.	6 Ngr.
No. XIV.	Artoxerxes et Aratus, Galba et Otho.	7½ Ngr.

Quinti Smyrnaei Posthomericorum libri XIV. Relegit *Arminius Koechly.* Accedit index nominum a *Francisco Spitznero* confectus. (V. P. 18) 12 Ngr.

Rhetores Graeci ex recognitione *Leonardi Spengel.* Vol I & II. Jeder Band à (V. P. 1. 18) 1 ꝑ

Sophoclis tragoediae. Ex recensione *Guilielmi Dindorfii.* Editio tertia correctior. (V. P. 22½) 12½ Ngr.

Daraus auch jedes Stück einzeln: à 3¾ Ngr.

Strabonis geographica. Recognovit *Augustus Meineke.* 3 Voll. (V. P. 2 ꝑ 24 Ngr.) 1 ꝑ 21 Ngr.

Einzeln: Vol. I. & II. à 15 Ngr., Vol. III. 21 Ngr.

Theocritus, siehe Bucolici Graeci.

Theophrasti Eresii opera quae supersunt omnia. Ex recognitione *Friderici Wimmer.* Tomus prior historiam plantarum continens. (V. P. 27) 18 Ngr.

— — Tomus secundus de causis plantarum libros VI continens. (V. P. 27) 18 Ngr.

Thucydidis de bello Peloponnesiaco libri VIII. Recognovit *Godofredus Boehme.* Vol. I. Lib. I—IV. Vol. II. Lib. V—VIII. Index. Jeder Band à (V. P. 15) 9 Ngr.

Xenophontis expeditio Cyri. Recognovit *Ludov. Dindorfius.* Editio tertia correctior. (V. P. 11¼) 6¼ Ngr.

— — historia Graeca. Recognovit *Ludov. Dindorfius.* Editio secunda correctior. (V. P. 13½) 7½ Ngr.

— — institutio Cyri. Recognovit *Ludov. Dindorfius.* Editio tertia correctior. (V. P. 13½) 7½ Ngr.

— — commentarii. Rec. *L. Dindorfius.* Editio tertia correctior. (V. P. 7½) 3¾ Ngr.

— — scripta minora. Recognovit *Ludov. Dindorfius.* Editio secunda correctior. (V. P. 13½) 7½ Ngr.

B. Lateinische Schriftsteller.

Caesaris, C. Iulii, commentarii. Cum supplementis A. Hirtii et aliorum. Accedunt Caesaris Hirtiique fragmenta. Recognovit *Fr. Oehler.* (V. P. 20) 12½ Ngr.

Daraus einzeln:

— — commentarii de bello Gallico. 6 Ngr., commentarii de bello civili. 6 Ngr.

Catulli, C. Valerii Veronensis liber. Recognovit *Augustus Rossbach.* (V. P. 7½) 4½ Ngr.

Ciceronis, M. Tullii, scripta quae manserunt omnia. Recognovit *Reinholdus Klotz.* Partis I. Vol. I. continens libros IV ad C. Herennium et libros II de inventione. (V. P. 18) 12 Ngr.

— — — Partis I. Vol. II. de oratore libri III, Brutus, Orator, Topica, Partitiones oratoriae, de optimo genere oratorum. (V. P. 27) 18 Ngr.

— — — Partis II. Vol. I. continens orationes pro P. Quinctio, pro Sex. Roscio Amerino, pro Q. Roscio Comoedo, divinationem in Q. Caecilium, actionem in C. Verrem primam, actionis in C. Verrem secundae sive accusationis libros I—V. (V. P. 27) 18 Ngr.

— — — Partis II. Vol. II. continens orationes pro M. Tullio, pro M. Fonteio, pro A. Caecina, de imperio Cn. Pompeii, pro A. Cluentio Avito, de lege agraria tres, pro C. Rabirio perduellionis reo, in L. Catilinam quattuor, pro L. Murena, pro L. Flacco, pro P. Sulla, pro A. Licinio Archia poeta, post reditum in senatu et post reditum ad Quirites habitas, de domo sua, de haruspicum responso. (V. P. 27) 18 Ngr.

— — — Partis II. Vol. III. continens orationes pro P. Sestio, in P. Vatinium, pro M. Caelio, de provinciis consularibus, pro L. Cornelio Balbo, in L. Calpurnium Pisonem, pro Cn. Plancio, pro C. Rabirio Postumo, pro T. Annio Milone, pro M. Marcello, pro Q. Ligario, pro rege Deiotaro, in M. Antonium Philippicas XIV. (V. P. 27) 18 Ngr.

— — — Partis III. Vol. I. continens epistolarum ad familiares libros XVI, epistolarum ad Quintum fratrem libros III, Q. Ciceronis ad M. fratrem de petitione consulatus librum, eiusdem versus quosdam de signis XII, eiusdem, ut fertur, epigramma de amore feminarum. (V. P. 27) 18 Ngr.

— — — Partis III. Vol. II. continens epistolarum ad Atticum libros XVI, epistolarum ad Brutum libros II, epistolam ad Octavium. (V. P. 27) 18 Ngr.

— — — Partis IV. Vol. I. continens academicorum ad. M. Varronem librum primum, academicorum priorum librum secundum, qui inscribitur Lucullus, de finibus bonorum et malorum libros quinque, tusculanarum disputationum libri quinque. (V. P. 27) 18 Ngr.

Auch in folgenden einzelnen Abtheilungen:

No. 1. Rhetorica ad Herennium. 6 Ngr.
No. 2. De inventione. 6 Ngr.
No. 3. De oratore. 9 Ngr.
No. 4. Brutus. 5 Ngr.
No. 5. Orator. 3¾ Ngr.
No. 6. Topica, partitiones et de optimo genere oratorum. 3 Ngr.
No. 7. Orationes pro P. Quinctio, pro Sex. Roscio Amerino, pro Q. Roscio Comoedo. 5 Ngr.
No. 8. Divinatio in Q. Caecilium, actio in C. Verrem prima. 3¾ Ngr.
No. 9. Actionis in C. Verrem secundae sive accusationis lib. I—V. 12 Ngr.
No. 10. Orationes pro M. Tullio, pro M. Fonteio, pro A. Caecina, de imperio Cn. Pompeii (pro lege Manilia). 3¾ Ngr.
No. 11. Orationes pro A. Cluentio Avito, de lege agraria tres, pro C. Rabirio perduellionis reo. 6 Ngr.
No. 12. Orationes in L. Catilinam quattuor, pro L. Murena, pro L. Flacco. 5 Ngr.
No. 13. Orationes pro P. Sulla, pro A. Licinio Archia poëta. 3¾ Ngr.
No. 14. Orationes post reditum in senatu et post reditum ad Quirites habitae, de domo sua, de haruspicum responso. 5 Ngr.
No. 15. Orationes pro P. Sestio, in P. Vatinium, pro M. Caelio. 5 Ngr.
No. 16. Orationes de provinciis consularibus, pro L. Cornelio Balbo, in L. Calpurnium Pisonem, pro Cn. Plancio, pro C. Rabirio postumo. 5 Ngr.
No. 17. Orationes pro T. Annio Milone, pro M. Marcello, pr. Q. Ligario, pro rege Deiotaro. 3¾ Ngr.
No. 18. Orationes in M. Antonium Philippicae XIV. 7½ Ngr.
No. 19. Epistolarum ad familiares libri I—IV. 5 Ngr.
No. 20. Epistolarum ad familiares libri V—VIII. 5 Ngr.
No. 21. Epistolarum ad familiares libri IX—XII. 5 Ngr.
No. 22. Epistolarum ad familiares libri XIII—XVI. 5 Ngr.
No. 23. Epistolae ad Quintum fratrem, Q. Ciceronis de petitione consulatus ad M. fratrem liber, eiusdem versus quidam de signis XII, eiusdem, ut fertur, epigramma de amore feminarum. 3¾ Ngr.
No. 24. Epistolarum ad Atticum libri I—IV. 5 Ngr.
No. 25. Epistolarum ad Atticum libri V—VIII. 5 Ngr.
No. 26. Epistolarum ad Atticum libri IX—XII. 5 Ngr.
No. 27. Epistolarum ad Atticum libri XIII—XVI. 5 Ngr.
No. 28. Epistolarum ad Brutum libri duo et epistola ad Octavium. 5 Ngr.
No. 29. Academicorum ad M. Varronem libri duo. 4½ Ngr.
No. 30. De finibus bonorum et malorum libri quinque. 7½ Ngr.
No. 31. Tusculanarum disputationum libri quinque. 6 Ngr.

Ciceronis orationes selectae XIX. Recognovit *Reinholdus Klotz.* Praemissa sunt memorabilia vitae Ciceronis per annos digesta. 15 Ngr.

Inhalt: Orationes pro Sex. Roscio Amerino, Accusationis C. Verris liber quartus, pro lege Manilia, in L. Catilinam quattuor, pro L. Murena, pro P. Sulla, pro A. Licinio Archia poeta, pro P. Sestio, pro Cn. Plancio, pro T. Annio Milone, pro M. Marcello, pro Q. Ligario, pro rege Deiotaro, orationes Philippicae I. II. XIV.

Ciceronis epistolae selectae. Ex recensione *Reinholdi Klotzii* scholarum in usum edidit *R. Dietsch.* Pars I. 9 Ngr. Pars II. 15 Ngr.

Cornelii Nepotis de excellentibus ducibus exterarum gentium liber. Accedunt vitae Catonis et Attici atque excerpta ex eiusdem reliquis libris. Curavit *Henricus Rudolphus Dietsch.* (V. P. 5) 2½ Ngr.

Curtii, Q., Rufi de gestis Alexandri Magni regis Macedonum libri qui supersunt octo. Recognovit *Henr. Eduardus Foss.* (V. P. 15) 10 Ngr.

Eutropii breviarium historiae Romanae. Editionem primam curavit *Detl. C. G. Baumgarten-Crusius*, alteram *Henricus Rudolphus Dietsch.* (V. P. 5) 2½ Ngr.

Flori, Iuli, Epitomae de T. Livio bellorum omnium annorum DCC libri II. Ex recognitione *C. Halm. L. Ampelii* liber memorialis ex recognitione *Eduardi Woelfflin.* (V. P. 12) 9 Ngr.

Gellii, Auli, noctium Atticarum libri XX. Ex recensione *Martini Hertz.* 2 Voll. (V. P. 1. 10) 27 Ngr.

Horatii, Q., Flacci opera omnia. Ex recensione *Ioa. Christ. Jahn.* Editio quinta. Curavit *Theodorus Schmid.* (V. P. 12) 7½ Ngr.
Iuvenalis satirarum libri V. Recensuit *Adolphus Haeckermann.* (V. P. 7½) 4½ Ngr.
— — satirarum libri quinque. Accedit Sulpiciae satira. Ex recognitione *Caroli Friderici Hermanni.* (V. P. 7½) 4½ Ngr.
Livi, Titi, ab urbe condita libri. Recogn. *Guil. Weissenborn.* Vol. I. Lib. I—VI. Vol. II. Lib. VII—XXIII. Vol. III. Lib. XXIV—XXX. Vol. IV. Lib. XXXI—XXXVIII. Vol. V. Lib. XXXIX—XLV & epit. libr. XLVI—CXL. Vol. VI. Fragmenta et index. Jeder Band (V. P. 15) à 9 Ngr.
Lucreti Cari, T., de rerum natura libri sex. Recognovit *Iacobus Bernaysius.* (V. P. 20) 12 Ngr.
Martialis, M. Val., epigrammaton libri. Ex recensione sua denuo recognita edidit *F. G. Schneidewin.* (V. P. 20) 12 Ngr.
Ovidius, P., Naso. Ex recognitione *R. Merkelii.* Tom. I. Amores. Epistulae. De medicamine faciei. Ars. Remedia. (V. P. 15) 10 Ngr.
— — Tom. II. Metamorphoses. (V. P. 12) 7½ Ngr.
— — Tom. III. Tristia. Ibis. Ex Ponto libri. Fasti. Halieutica. (V. P. 15) 10 Ngr.

Daraus einzeln:

— — Tristium libri V. 3¾ Ngr., Fastorum libri VI. 5 Ngr.
Ovidii, P., Nasonis metamorphoseon ex recogn. *Rudolphi Merkelii* delectus. 5 Ngr.
Persii, A. Flacci satirarum liber. Ex recensione *Caroli Friderici Hermanni.* (V. P. 5) 3 Ngr.
Phaedri Augusti liberti fabulae Aesopiae quum veteres tum novae atque restitutae. Ad optimorum librorum fidem recognovit atque de poetae vita et fabulis praefatus est *Ch. Timoth. Dressler.* (V. P. 5) 2½ Ngr.
Plauti, T. Macci, comoediae. Ex recognitione *Alfredi Fleckeiseni.* Tom. I. Amphitruonem Captivos Militem gloriosum Rudentem Trinummum complectens. (V. P. 18) 12 Ngr.
— — Tom. II. Asinariam Bacchides Curculionem Pseudulum Stichum complectens. (V. P. 15) 10 Ngr.

Daraus auch jedes Stück einzeln: à 3¾ Ngr.

Plini, C., Caecili Secundi epistularum libri novem. Epistularum ad Traianum imperatorem liber singularis. Panegyricus. Recognovit *H. Keil.* (V. P. 15) 10 Ngr.
Plini, C., Secundi naturalis historiae libri XXXVII. Recognovit atque indicibus instruxit *Ludovicus Jan.* Vol. I. Libb. I—VI. (V. P. 1 ₰) 18 Ngr.
Propertii, Sex., elegiae. Recognovit *Henr. Keil.* (V. P. 9) 6 Ngr.
Quintiliani, M. Fabii, institutionis oratoriae libri duodecim. Ad fidem codicum manu scriptorum recensuit *Eduardus Bonnell.* 2 Voll. Jeder Band (V. P. 13½) 9 Ngr.
Salusti, C., Crispi Catilina et Iugurtha. Recognovit *H. R. Dietsch.* Editio secunda correctior. 3¾ Ngr.
Senecae, L. Annaei, opera omnia. Recensuit *Fr. Haase.* 3 Voll. (V. P. 3. 15) 2 ₰ 6 Ngr.

Einzeln: Vol. I & II. à 18 Ngr. Vol. III. 1 ₰.

Statius, Publius Papinius. Recognovit *Gustavus Queck.* Tom. I: Silvae. Achilles. (V. P. 20) 12 Ngr.
— — — Tom II: Thebaidos libri XII. (V. P. 1 ₰) 18 Ngr.
Taciti, C. Cornelii, opera quae supersunt. Ex recognitione *C. Halmii.* Tomus prior annales continens. (V. P. 15) 9 Ngr.
— — Tomus posterior historias et libros minores continens. (V. P. 15) 9 Ngr.

Daraus auch einzeln:

— — Germania, Agricola & dialogus. 3¾ Ngr.
Vellei, M., Paterculi ex historiae Romanae ad M. Vinicium Cos. libris duobus quae supersunt. Recensuit *Fridericus Haase.* (V. P. 7½) 4½ Ngr.
Virgilii, P., Maronis opera omnia. Ex recens. *J. C. Jahn.* Editio quarta. (V. P. 20) 11¼ Ngr.

Daraus auch einzeln:

— — Bucolica et Georgica. 3¾ Ngr., Aeneis. 7½ Ngr.

Zunächst werden erscheinen und befinden sich grossentheils unter der Presse:

Alciphronis rhetoris epistolae, übernommen von Director *A. Meineke* in Berlin.
Anthologia Graeca, übernommen von Professor *Schneidewin* in Göttingen.

Anthologia lyrica, insunt Anacreontea carmina, übernommen von *demselben*.
Aristotelis opera omnia, übernommen von Professor *Bonitz* in Wien.
Athenaei Deipnosophistarum libri XV, übernommen von Director *A. Meineke* in Berlin.
Corpus poëtarum epicorum Graecorum, übernommen von Prof. *Köchly* in Zürich. 20 Voll.
Dinarchi orationes, übernommen von Professor *Scheibe* in Neustrelitz.
Dionis Chrysostomi orationes, übernommen von *L. Dindorf* in Leipzig.
Dionysii Halicarnassensis antiquitates Romanae, übernommen von Prof. *F. Ritschl* in Bonn.
Heliodori Aethiopica, übernommen von Geh. Regierungsrath *Imm. Bekker* in Berlin.
Herodiani historiarum libri VIII, übernommen von Geh. R.-R. Prof. *Imm. Bekker* in Berlin.
Hesiodi carmina.
Homeri carmina minora, übernommen von Professor *Schneidewin* in Göttingen.
Iosephi, Flavii, opera omnia, übernommen von *Imm. Bekker* in Berlin.
Isaei orationes, übernommen von Professor *Scheibe* in Neustrelitz.
Plutarchi moralia, übernommen von Professor Dr. *R. Hercher* in Rudolstadt.
Rhetores Graeci, ed. *L. Spengel.* Vol. III.
Stobaei florilegium et eclogae, übernommen von Director *A. Meineke* in Berlin.
Themistii paraphrases, übernommen von Prof. *Spengel* in München.
Theophrasti characteres, übernommen von Gymnasialdir. Schulrath *Foss* in Altenburg.

Celsi de re medica libri VIII, übernommen von Dr. *Daremberg* in Paris.
Ciceronis opera ed. *R. Klotz.* Partis IV. Vol. I. & sq.
Iustini historiae Philippicae, übernommen von Gymnasialdirector *Jeep* in Wolfenbüttel.
Mythographi Latini, übernommen von Professor *Urlichs* in Greifswalde.
Orosii, Pauli, historiarum adversus paganos libri VII, übernommen von Rector Prof. *Halm* in München.
Plauti comoediae ex recognitione *Alfredi Fleckeiseni.* Vol. III & IV.
Plinii, C., Secundi naturalis historiae libri XXXVII. Voll. II & sq.
Quintiliani declamationes, übernommen von Prof. *Haase* in Breslau.
Rhetores Latini, übernommen von Rector Prof. *Halm* in München.
Scriptores historiae Augustae, übernommen von Professor *Bernhardy* in Halle.
Scriptores rei rusticae, übernommen von Dr. *H. Keil* in Halle.
Senecae, M. Annaei, rhetoris opera, übernommen von Prof. *Haase* in Breslau.
Suetonii opera, übernommen von Professor *Roth* in Basel.
Terenti, P., comoediae, übernommen von Professor *Fleckeisen* in Frankfurt.
Tibulli carmina, übernommen von Dr. *A. Rossbach* in Tübingen.
Valerii Maximi memorab. libri IX, übernommen von Prof. *Nipperdey* in Jena.
Vergilii carmina. Neue Bearbeitung von Dr. *O. Ribbeck* in Berlin.

Hiernächst werden folgende Schriftsteller in neuen Ausgaben erscheinen:

Achilles Tatius — Antoninus — Aristides — Artemidorus — Cebes — Chariton — Demetrius Phalereus — Cassius Dio — Diogenes Laërtius — Dionysii Halicarnassensis scripta rhetorica — Epictetus — Euclides — Heraclides — Himerius — Libanius — Longus — Lycophron — Nicolaus Damascenus — Palaephatus — Philostratus — Polybius — Ptolemaeus — Themistii orationes — Tryphiodorus — Zonaras.

Ammianus Marcellinus — Anthologia Latina — Appuleius — Aurelius Victor — Ausonius — Aviani fabulae — Avienus — Boëthius — Calpurnius — Valerius Cato — Catonis disticha — Censorinus — Claudianus — Fronto — Gratius Faliscus — Hyginus — Lactantius — Lucanus — Lucilii Aetna — Macrobius — Manilius — Nemesianus — Iulius Obsequens — Petronius — Pomponius Mela — Rutilius Namatianus — Senecae tragoediae — Serenus Samonicus — Apollinaris Sidonius — Silius Italicus — Symmachus — Publius Syrus — Valerius Flaccus — Varro de lingua Latina — Vitruvius.

III. Schulausgaben lateinischer Classiker

mit deutschen erklärenden Anmerkungen.

C. Iulii Caesaris commentarii de bello Gallico. Für Schüler zum öffentlichen und Privatgebrauche herausgegeben von Dr. Albert Doberenz, Professor am Gymnasium zu Hildburghausen.

Vollständig in einem Bande. 8. geh. 1852. Preis 20 Ngr.

Auch in drei einzelnen Abtheilungen zu haben:

Erstes Heft: **de bello Gallico** lib. I—II. Preis 5 Ngr.

Zweites Heft: — — — lib. III—V. Preis 6 Ngr.

Drittes Heft: — — — lib. VI—VIII. Preis 9 Ngr.

— **de bello civili commentarii tres. Für Schüler zum öffentlichen und** Privatgebrauche herausgegeben von Dr. Albert Doberenz, Professor am Herzogl. Gymnasium zu Hildburghausen. 8. geh. 1854. Preis 15 Ngr.

Cornelius Nepos. Für Schüler mit erläuternden und eine richtige Uebersetzung fördernden Anmerkungen versehen von Johannes Siebelis, Lehrer am Gymnasium zu Hildburghausen. 8. geh. 1851. Preis 12½ Ngr.

(Auf 6: 1 Freiexemplar.)

Des Q. Horatius Flaccus sämmtliche Werke. Für den Schulgebrauch erklärt von Dr. C. W. Nauck, Director des Friedrich-Wilhelm-Gymnasiums zu Königsberg, und Dr. G. T. A. Krueger, Professor und Director des Obergymnasiums zu Braunschweig. 2 Bände. gr. 8. geh. 1 Thlr. 10½ Ngr.

Erster Theil: **Oden und Epoden** von C. W. Nauck. Preis 18 Ngr.

Zweiter Theil: **Satiren und Episteln** von G. T. A. Krueger. Preis 22½ Ngr.

P. Ovidii Nasonis metamorphoses. Auswahl für Schulen. Mit erläuternden Anmerkungen und einem mythologisch-geographischen Register versehen von Dr. Johannes Siebelis, Gymnasiallehrer in Hildburghausen. I. Heft. Buch I—IX und die Einleitung enthaltend. gr. 8. geh. 12 Ngr. II. Heft. Buch X—XV und das geographisch-mythologische Register enthaltend. gr. 8. geh. 15 Ngr.

Phaedri fabulae. Für Schüler, mit erläuternden und eine richtige Uebersetzung fördernden Anmerkungen versehen von Dr. Johannes Siebelis. 8. geh. 1852. Preis 7½ Ngr.

Tirocinium poeticum. Erstes Lesebuch aus lateinischen Dichtern. Für die Quarta an Gymnasien zusammengestellt und mit kurzen Erläuterungen versehen von Dr. Johannes Siebelis. 8. geh. 1852. Preis 7½ Ngr.

Diese Ausgaben zeichnen sich vor ähnlichen Unternehmungen dadurch aus, dass sie ausschliesslich von praktischen Schulmännern bearbeitet sind und demnach vornehmlich das pädagogische Bedürfniss zu befriedigen trachten, ohne jedoch die strengen Anforderungen der Wissenschaft unerfüllt zu lassen. Es wird das Bestreben des Verlegers sein, von allen Autoren, auch griechischen, bei denen das Bedürfniss der Schule durch andere schon vorhandene Ausgaben nicht bereits vollständig befriedigt erscheint, nach und nach neue Ausgaben mit deutschen erklärenden Anmerkungen zu veranstalten.

IV. Lehrbücher für Gymnasien und höhere Lehranstalten.

Lehrbuch der allgemeinen Geschichte für die oberen Klassen der Gymnasien und zum Selbststudium von Dr. Heinrich Rudolph Dietsch, Professor an der königl. Sächs. Landesschule zu Grimma. Drei Theile. gr. 8. geh. 1847—1851. 3 Thlr. 15 Ngr.

Jeder Theil einzeln.

Erster Theil: Die Zeit vor Christi Geburt. 1847. 1 Thlr.

Zweiter Theil: Das Mittelalter. 1850. 1¼ Thlr.

Dritter Theil: Neuere Geschichte. 1851. 1¼ Thlr.

Grundriss der allgemeinen Geschichte für die oberen Gymnasialklassen. Von Rudolph Dietsch. 1854. 3 Theile. I. Theil à 11¼ Ngr., II. Thl. à 12 Ngr.

Die Weltgeschichte in Tabellen nebst Tafeln zum Auswendiglernen und historischen Fragen zum schriftlichen Beantworten für Schulen bearbeitet von Dr. Carl Ramshorn. kl. Fol. geh. 15 Ngr.

Griechische Schulgrammatik des attischen Dialekts in zwei getrennten Cursen. Von Aug. Göbel, Gymnasiallehrer in Liegnitz. gr. 8. geh. 1852. Erster Cursus 6 Ngr. Zweiter Cursus 7½ Ngr.

Kosmogeographie. Für höhere Unterrichts-Anstalten und zum Selbstunterricht. Zweite erweiterte Auflage des Leitfadens zu Vorträgen über die historisch-comparative Geographie. Von K. F. Merleker. gr. 8. geh. 1847. 2 Thlr.

Faßliche Anleitung zum gründlichen Unterricht in der Algebra. Nach Beispielen aus den in Meier Hirsch's Sammlung enthaltenen Gleichungen und Aufgaben. Von J. G. Schrödter, Regierungsgeometer. gr. 8. geh. 1850. 1 Thlr. 9 Ngr.

Enthält ausführliche Auflösungen aller in Meier Hirsch's Sammlung enthaltenen Gleichungen und Aufgaben.

V. Hülfsbücher beim classischen Unterricht.

Handbuch der Religion und Mythologie der Griechen und Römer. Für Gymnasien bearbeitet von H. W. Stoll, Conrector am Gymnasium zu Weilburg. Mit zwölf Figurentafeln. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. 8. 1852. geh. Preis 1 Thlr. gebunden 1 Thlr. 7½ Ngr.

Das einzige bis jetzt vorhandene Lehrbuch der griechischen und römischen Mythologie, welches — für die Schule geeignet — auf dem Standpunkte der neuern Wissenschaft steht. Der rasche Absatz der ersten Auflage und die ohne Ausnahme beifälligen Recensionen der geachtetsten philologischen und pädagogischen Zeitschriften sprechen am besten für den Werth des Buchs, welches auch ferner den Herren Lehrern an Gelehrten-Schulen bestens empfohlen sein möge. Ein vollständiges Register erleichtert das Nachschlagen.

Real-Lexikon des classischen Alterthums für Gymnasien. Im Verein mit mehreren Schulmännern bearbeitet und herausgegeben von Dr. Fr. Lübker, Director des Gymnasiums zu Parchim. Vollständig in 4 Abtheilungen.

Erste und zweite Abtheilung. gr. Lexik.-Format. geh. Preis jeder Abtheilung 24 Ngr.

Ein Hülfsbuch zum Verständniß der Griechischen und Lateinischen Classiker für Gelehrtenschulen, welches alle Gegenstände aus dem Gebiete der alten Geographie, Geschichte, Mytholgie, Literatur-Geschichte, der Griechischen und Römischen Alterthümer u. s. w., soweit sie bei der Lectüre der Classiker in Schulen in Frage kommen können, ausführlich erläutert. Das Buch wird demnach ein nothwendiges Supplement zu jedem Griechischen und Lateinischen Wörterbuche bilden.

Rossbach, August, Griechische Rhythmik. gr. 8. geh. 1854. 1¼ Thlr.

VI. Neuere Sprachen.

I. Englisch.

Handbuch der englischen Sprache. Nach einem neuen Plane bearbeitet von Dr. F. E. Feller, Director der öffentlichen Handelsschule in Gotha. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. 8. geh. 1853. Preis 18 Ngr.

Eine durch ihre praktische Brauchbarkeit weit verbreitete englische Grammatik, deren Vorzüge vor andern in Deutschland erschienenen Lehrbüchern auch englische Zeitschriften rühmend anerkannt haben. Die zweite Auflage ist wesentlich vermehrt und verbessert.

New pocket dictionary english and german, to which is added a pocket companion for travellers, containing a collection of conversations, a geographical vocabulary and a table of coins etc. By Dr. F. E. Feller. Third edition. Vol. I. Engl.-German. 16. broch. 13½ Ngr.

Neuestes Taschen-Wörterbuch, deutsch und englisch. Enthaltend alle zur täglichen Unterhaltung, zu Hause und auf Reisen erforderlichen Wörter, nebst einer Sammlung von Gesprächen, einem geographischen Vocabularium und einer Vergleichung der couranten Münzen. Von Dr. F. E. Feller. Dritte Auflage. Vol. II. Deutsch-Englisch. 16. br. 13½ Ngr.

— **dasselbe, beide Theile gebunden in zwei Bänden mit Etui 1 Thlr.** 7½ Ngr.

II. Französisch.

Livre des petits enfants. Nouvel alphabet, contenant des alphabets variés, des leçons graduées jusqu' à la lecture courante, un petit recueil de notions usuelles, des contes moraux, historiettes, fables, poésies, par Fénelon, Florian, La Fontaine, Benjamin Franklin, François de Neufchateau, de Balzac, E. de la Bedollierre, P. Bernard, A. Bussière, J. Stahl, Viennet, illustré de 114 vignettes par Gérard Séguin, Meissonnier, Grandville, Steinhell, Français. Augmenté et arrangé dans un nouvel ordre par Charles Brandon. Deuxième édition. 8. relié. 22½ Ngr.

Französische Grammatik für Gymnasien und andere höhere Lehranstalten. Von C. A. Herrmann, Lehrer der französischen Sprache an der Nikolaischule zu Leipzig. geh. 1851. 15 Ngr.

Ein wissenschaftliches Lehrbuch für Gymnasien, in welchem die Becker'schen Grundsätze auf die französische Sprache angewendet werden. Das Buch hat mehrfache günstige Beurtheilungen erfahren und ist in mehreren Schulen mit bedeutendem Erfolg für den Unterricht eingeführt.

Vorschule für die französische Conversation. Auswahl leichter und unterhaltender Theaterstücke zum Uebersetzen aus dem Deutschen ins Französische. Von Charles Brandon. 8. Zweite Auflage. brosch. 1854. 15 Ngr.

Inhalt: Das Huhn. Lustspiel in einem Act. — Der Rasende. Lustspiel in einem Act. — Die Spieler. Drama in einem Act. — Die Jagdpartie Heinrichs IV. Lustspiel in zwei Acten. — Die Verschwenderin oder das Vermächtniß. Drama in einem Act. — Vaterliebe. Drama in einem Act. — Zwei Worte oder eine Nacht im Walde. Drama in einem Act. — Der Taube oder das überfüllte Gasthaus, Lustspiel in einem Act.

Zweite Vorschule der französischen Conversation. Neue Auswahl leichter und unterhaltender Theaterstücke zum Uebersetzen aus dem Deutschen ins Französische. Von Charles Brandon. 8. geh. 1849. 22½ Ngr.

Inhalt: Die beiden Pagen. Drama in zwei Acten. — Der Launenhafte oder „wie man sich bettet so schläft man." Dramatisches Sprüchwort in einem Act. — Die kleinen Leiden des menschlichen Lebens. Lustspiel in einem Act. — Johann oder die Früchte der Erziehung. Lustspiel in drei Abtheilungen. — Er geht aufs Land. Lustspiel in drei Acten.

Nouveau dictionnaire de poche français et allemand, contenant tous les mots indispensables à la conversation familière, aussi qu'aux voyageurs et hommes d'affaires. Par Dr. F. E. Feller. Troisième édition. Vol. I. Français-Allemand 16. brosch. 10 Ngr.

Neuestes Taschen-Wörterbuch, französisch und deutsch, enthaltend alle zur täglichen Unterhaltung, zu Hause, in Geschäften und auf Reisen erforderlichen Wörter, eine Sammlung von Gesprächen, eine Münz- und Meilentafel. Von Dr. F. E. Feller. Dritte Auflage. Vol. II. Deutsch-Französisch. 16. brosch. 10 Ngr.

— **dasselbe, beide Theile, elegant gebunden mit Etui 1 Thlr.**

III. Italienisch.

Nuovo dizionario portatile italiano-tedesco, tedesco-italiano. Arricchito d'una gran quantità di vocaboli relativi al commercio, alle strade ferrate e ai vapori. Dal Dr. F. E. Feller. Seconda edizione. Vol. I. Italiano-tedesco. 32. brosch. 13½ Ngr.

Neues Taschen-Wörterbuch der italienischen und deutschen Sprache für Reisende und zum Schulgebrauch. Mit Berücksichtigung der gesammten kaufmännischen Terminologie, sowie der neuesten Ausdrücke in Bezug auf Eisenbahnen, Dampfböte u. s. w. Zweite Auflage. Von Dr. F. E. Feller. Vol. II. Deutsch-Italienisch. 32. brosch. 13½ Ngr.

— **dasselbe, beide Theile in feinen engl. Leinwandbänden in Etui 1 Thlr.** 7½ Ngr.

Ein grösseres italienisches Wörterbuch desselben Verfassers, zum Schul- und Handgebrauch, befindet sich unter der Presse.

Deutsche Grammatik für Italiener.

Grammatica della lingua Tedesca si per chi vuole impararla senza maestro che ad uso delle scuole. Di Theoph. Stier. gr. 8. geh. 1 Thlr.

Dr. Feller's Taschenwörterbuch in drei Sprachen.

Feller, Dr. F. E., Professor, a new pocket-dictionary english, german and french, containing all the words indispensable in daily conversation, admirably adapted for the use of travellers. Fourth edition. Vol. I. English, German and French. 32. brosch. 12 Ngr.

— **nouveau dictionnaire de poche français-allemand-anglais, contenant** tous les mots indispensables à la conversation familière, ainsi qu'aux voyageurs et touristes. Quatrième édition. Vol. II. Français-allemand-anglais. 32. brosch. 12 Ngr.

— **neuestes Taschen-Wörterbuch, deutsch, englisch und französisch,** enthaltend alle zur täglichen Unterhaltung, zu Hause und auf Reisen erforderlichen Wörter. Dritte Aufl. Vol. III. Deutsch, englisch und französisch. 32. br. 12 Ngr.

— **dasselbe, sämmtliche 3 Bde. in engl. Leinwand gebunden und in** Etui 1 Thlr. 21 Ngr.